بسم الله الرحمن الرحیم

انتشارات
طالب آملی
۱۳۷۶

مجموعه مقالات نخستین همایش بین المللی ملک الشعراء
طالب آملی/بکوشش:اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی
مازندران.- ناشر، آمـل: طالب آملی، ۱۳۹۰.
ح+ ۷۰۸ص. I.S.B.N : 978-964-2828-11-1
۱. طالب آملی، محمد ۹۸٦ - ۱۰۳٦ ق، هـ - سرگذشتنامه
۲. شعر فارسی - قرن ۱۱ ق، هـ
۳. شعر فارسی - قرن ۱۱ ق، هـ طالب آملی، محمد ۹۸٦
- ۱۰۳٦ ق، هـ
- نقد و تفسیر. الف. عنوان.
شماره ثبت کتابخانه ملّی: PIR ۱/٤ فا ۸
٦۳٤۳ ش ۳۲٦ الف
۹ش ٤ الف

انتشارات طالب آملی

مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی طالب آملی
به کوشش: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران
ویراستار: حسین حسن‌پور آلاشتی
طراحی و مدیریت چاپ: طراحان مشاهیر
چاپ: شهر آمل
نوبت و سال چاپ: اول - ۱۳۹۰
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

مازندران - آمل
تلفن: ۰۱۲۱-۳۴۸۱۱۳۵
۰۹۱۱ ۱۰۰ ۷۵۸۷

مجموعه مقالات

نخستین همایش بین المللی

طالب آملی

اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی
استان مازندران

با همکاری:

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
معاونت فرهنگی

انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

استانداری مازندران

فرمانداری شهرستان آمل

اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی
شهرستان آمل

شهرداری و شورای شهر آمل

موسسه فرهنگی و هنری
خانه دانش و هنر باربد آمل

چاپ غدیر خم آمل

کانون تبلیغاتی داده نگار آمل

کانون تبلیغاتی دیتا

کانون تبلیغاتی سیمای پاکان

مجموعه مقالات

نخستین همایش بین المللی

طالب آملی

آمل، اردیبهشت ۱۳۹۰

collection of articles

the first International conference

Taleb Amoli

Amol / may 2011

انتشارات
طالب آملی
۱۳۷۶

غزلی از ملک الشعرا طالب آملی

ما دُشمنی به مَردُمِ عالَم نکرده‌ایم — مویی چه باشد از سَرِ کَس کَم نکرده‌ایم
بر ما هر آنقَدَر که غَمِ عشق کرده زور — پُشتِ کمانِ حوصله را خم نکرده‌ایم
رازی که پرده‌ی دَلِ ما کرده اختیار — آن راز را زبانزد محرم نکرده‌ایم
بوده است ریزه‌چینی الماس کار ما — زخمیم لیک، تکیه به مَرهَم نکرده‌ایم
لَب تِشنه سَبزه‌ایم؛ ولی دوش خودزعار — در زیرِ بارِ منّتِ شبنم نکرده‌ایم
عیبِ بزرگِ شیشه تهی بودَنَست از آن — در عُمرِ خویش دل تهی از غم نکرده‌ایم
وحشی غزالِ عیش، به ما دوستانِ غم — هرگز نگشته رام، که ما رَم نکرده‌ایم

نگشوده‌ایم بر رخِ یاری دَرِ نشاط
کار کلیدِ میکده یی هم نکرده‌ایم

انتخاب غزل: نصرالله هومند

دبیر همایش

عباسعلی ابراهیمی

مدیر اجرایی همایش

محمد محمدی

شورای سیاستگذاری

عباسعلی ابراهیمی – عین ا...فلاح – سید اسماعیل احمدی– ناصر علی‌نژاد – محمد محمدی– عیسی مدانلو– عباس مهدوی– منصور علی اصغری

دبیر علمی

دکتر مسعود روحانی

کمیته علمی

دکتر مرتضی محسنی – دکتر غلامرضا پیروز – دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی – دکتر مسعود روحانی

ناظر علمی

منصور علی اصغری

کمیته اجرایی

حجت الاسلام محمدعلی رحمانی– عزت ا...یوسفیان– یدا... اکبرزاده– محمد محمدی – احمد امیرسلیمانی– علی قاسمی– محمدصادق پهلوان– عباسعلی زمانی– حمیدرضا عشریه– مجید راعی– رمضانعلی اولیایی– نصرا... هومند– حشمت ا... ایاز.

باسمه تعالی

سیل اشکم را به طوفان می‌زنم   نعره جوشان و خروشان می‌زنم
مهر با کین چون درآمیزم که دم   از ولای شـــــاه مـردان می‌زنم

ملک الشعراء؛ طالب آملی، از شاعران بزرگ قرن یـازدهم هجـری و از ارکـان اربعـه سبک هندی است که نامش علاوه بر شعر و ادب فارسی زبانان، با فرهنگ و زنـدگی مردم مازندران عجین گردیده است؛ کمتر کسی، از مردم این دیـار، از پیـر و جـوان، روستایی و شهری، با سواد و بی‌سواد، را می‌توان یافت که با نوای جان سوز «طالبـا» و قصه خواهری که در پی یافتن برادر، که به کوه و بیابـان و دریـا رفتـه، و از بـاد و باران و آهوی صحرا سراغش را گرفته، آشنا نباشد:

صـد تا شتـر دمبـه قطار به قطار   تمـام دمبـه تـره طالب ره بیـار
سنگ کرچک بئو طالب ره ندی؟   کهو آسمون بئو طالب ره ندی؟
طالب غریبه! طالب اسیره!

این شاعر دل سوخته، که در وطنش با بی‌مهری مواجه شد، عـزم تـرک دیـار کـرد و ابتدا به کاشان، سـپس بـه مـرو و از آن جـا رهـسپار هندوسـتان و دربـار پادشـاهان گورکانی، که دوستدار شعر و ادب بودند، گردید.

آوازه سخنوری این شاعر مازندرانی تا بدانجا رسید که روزی جهانگیر شاه، در جمع درباریان عنوان کرد: «چون رتبه سخن طالب آملی از هم گنانش درگذشته است، وی را به خطاب «ملک الشّعرایی» خلعت امتیاز می‌پوشانیم». و بدین ترتیـب، او بـه ایـن عنوان بزرگ دست یافت.

با این حال، او فطرتاً غیور و صاحب عزّت نفس بود و در تمام مدّت اقامت خود در دربار جهانگیری، عرض و حیثیّت خود را حفظ کرد:

دو صنف‌اند اهل طبیعت که هر یک ندارند با هم سر سازگاری
یکی ار فرومایگی کرد شاعر یکی را بزرگی و عالی تبار

اشعار طالب، سرشار از لطافت تشبیهات، استعارات و لطایف دقیق است و ملاحتی خاص دارد:

دشنام خلق را ندهم جز دعا جواب
ابرم که تلخ گیرم و شیرین عوض دهم

یا:

مرد بی‌برگ و نوا را سبک از جای بگیر
کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار

طالب آملی، از کودکی به اصول دین و مذهب شیعی، پای‌بند بود و در بعضی از سروده‌هایش تعلّق خاطر فراوانی به اهل البیت (ع) مشاهده می‌شود:

گره ز گوشه ابروی خاطرم نگشود مگر به یاد زمین بوس شاه عرش سپاه
ضیاء دیده دانش صفای سینه عقل فروغ ناصیه دین، علی ولی الله (ع)

و زمانی که از طعن حودان به تنگ می‌آید، شکوائیه‌ای به محضر حضرت ولی عصر(ع) معروض می‌دارد:

از شرم سیاه دلان می‌برم پناه بر درگه امام زمان نقد عسکری(ع)
مولای دین محمّد مهدی(ع) که شرع او داده رواج قاعده دین جعفری

دینداری طالب، بی‌گمان، ثمره پرورش او در سرزمین علویان؛ مازندران است، که عشق خاندان عصمت و طهارت (ع) همچون خونی در رگ‌های مردم ولایتمدارش جاری و ساری بوده و می‌باشد. طالب آملی، نه تنها باعث فخر و مباهات مردم مازندران است، بلکه؛ همچون ستاره‌ای تابناک در آسمان جغرافیای زبان و ادب فارسی می‌درخشد.

متأسفانه، آن گونه که شایسته این بزرگ مرد شعر فارسی بوده پیرامون شخصیت و اشعارش، پژوهشی انجام نشده! اوج مهجوریت طالب آن گاه نمایان می‌شود که؛ تنها

یک محقق صاحب ذوق ساروی (زنده یاد سید محمد طاهری شهاب) آن هم در دهه ٤٠، دیوان اشعار او را به چاپ رساند و پس از آن، کوششی بایسته در این زمینه (به جز چند کتاب و مقاله مختصر) صورت نپذیرفت.

اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران، در راستای بزرگداشت مفاخر فرهنگی و ادبی استان، با حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بر آن شد تا به منظور شناساندن لایه‌های پنهان شخصیت و اشعار این شاعر بلندآوازه سبک هندی، همایش بین‌المللی طالب آملی را برگزار نماید، تا اداء دینی، هر چند اندک، به ساحت فرهنگ و ادبیات این سرزمین کرده باشد.

در پایان، ضمن سپاس فراوان از رهنمودهای ارزشمند مفاخر علمی و دینی؛ حضرات آیات: آیت الله حسن‌زاده و آیت الله جوادی آملی، هم چنین؛ رییس محترم مجلس شورای اسلامی، از همراهی صادقانه و حمایت‌های مقام عالی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی جناب آقای دکتر حسینی و معاون محترم فرهنگی ایشان، از ریاست محترم انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران، نماینده محترم ولی فقیه در استان، استاندار محترم مازندران، نماینده محترم، رییس محترم شورای اسلامی شهر آمل، رییس محترم اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان آمل و مجموعه همکاران، دبیر محترم علمی و اعضاء محترم کمیته علمی همایش، ناظر علمی همایش و مجموعه همکاران اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران، و تمامی استادان و پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی و مازندرانی، از سراسر ایران، بویژه صاحب‌نظران و متفکّران بزرگواری که از سایر کشورها با ارائه مقالات ارزشمندشان بر غنای این رویداد بزرگ علمی، ادبی افزودند، سپاس‌گذاری می‌نمایم.

امیدوارم، برگزاری این همایش‌ها، زمینه‌ساز رشد و اعتلای بیش از پیش شعر و ادب پارسی شود.

اللّهم وفّقنا لما تحبّ و ترضی

عباسعلی ابراهیمی

مدیرکل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران

و دبیر همایش

بنام آفریدگار اندیشه، فرهنگ و هنر

«طالب» هزار پایـه برافتـادگی فـزود
وز کف نـداد خیـرگی شاعرانـه را

ملک الشعرا طالب آملی در سال ۹۸۷ هجری در شهرستان آمل دیده به جهان گشود. از نخستین ابیاتی که از جوانی طالب موجود است نشان‌دهنده تحصیل در علوم و فنون بسیاری غیر از فن ادب و تفسیر از جمله هندسه، منطق، هیئت و خوشنویسی می‌باشد. طالب قصاید فروانی در مدح ائمه اطهار سروده است و یکی از معاصرانش بنام نقی الدین اوحدی او را از سلاله سادات می‌داند.

گزیده از اشعار طالب در مدح مولای متقیان علی (ع) و امام عصر عجل الله تعالی فرجه.

صدف گشت خاک نجف گوهرش را
از آن آبـــروی جهـــان اوفتـــاده

چـو طـــالب من و سجـده آستـانـش
کـه آن قبلـه راستـــان اوفتـــاده

ناموس پرده بسته چنان در زمان او
کین صبح کرده بر سر خورشید چادری

تا فرش عدل او شده زینتگر زمین
بـرچیـده است ظلـم بسـاط ستمگـری

طالب آملی این شاعر گران‌سنگ نه تنها باعث افتخار مردم آمل و مازندران است بلکـه موجب فخر و مباهات زبان و ادب فارسی ایران زمین می‌باشد که در جهت

ارج نهادن و سپاس از این ملک‌الشعرا، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مازندران و اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان آمل با حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بر آن شدند تا همایش بین المللی طالب آملی را در تاریخ ۱۳۹۰/۲/۲۷ در زادگاهش شهرستان آمل برگزار نمایند

و در پایان جا دارد از زحمات همکاران عزیزم در اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان آمل، اصحاب فرهنگ و هنر، نماینده محترم مردم آمل، امام جمعه محترم،فرماندار ارزشی،اعضای محترم هیئت علمی،همکاران ارجمند در اداره کل،مدیران شهری شهرستان آمل و علی‌الخصوص مدیر کل محترم فرهنگ و ارشاد اسلام استان مازندران حجت الاسلام دکتر عباسعلی ابراهیمی سپاسگزاری می‌نماییم.

امید آن است این همایش گامی بلند باشد در جهت اشاعه، ارتقاء، و رشد فرهنگ و هنر استان و شهرستان آمل.

محمد محمدی

رئیس اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان آمل

و مدیر اجرایی نخستین همایش بین المللی طالب آملی

چکیده مقالات همایش بین المللی طالب آملی

برگزیده مقالات

همایش بین المللی

طالب آملی

دانش و اندیشه‌های مردمی در اشعار طالب آملی

دکتر احمد ابومحبوب ـ نادعلی فلاح

چکیده:
پژوهشگران و ادیبان، ادبیات را به دو شاخه کتبی و شفاهی تقسیم می‌کنند، امروز توجه ویژه‌ای به بخش ادبیات شفاهی شده است که می‌توان از زوایای مختلف جامعه شناسی، روان‌شناسی و... مورد تحلیل و بررسی قرار داد. از طرفی سر منشاء ادبیات کتبی، ادبیات شفاهی است. این در حالی است که ادبیان بزرگ ادب فارسی از جمله مولوی و بیهقی و... از فرهنگ توده بسیار سود برده‌اند. طالب آملی هم از جمله شاعرانی است که از فرهنگ و دانش مردمی به شکل‌های گوناگون بهره می‌گیرد. ما با شناخت دانش و فرهنگ مردم در آثار ادبی تا حدودی می‌توانیم به افکار و اندیشه‌ی صاحب اثر پی‌ببریم.
این مقاله کوشیده است به صورت خیلی مختصر به بعضی از زبانزدها، سنت‌ها، باورها و اعتقادات، حقه بازی‌ها در دیوان شاعر پرآوازه و ملک الشعرای دربار هند – طالب آملی- بپردازد و بخشی از فرهنگ و دانش عامه را مورد بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی:
دانش عامه، طالب آملی، زبانزدها، سنت‌ها، باورها، حقه‌بازی‌ها

مقدمـه:

امروزه ادبیات را به دو شاخه‌ی شفاهی و کتبی تقسیم می‌کننـد، نـه تنهـا ایـن دو شاخه‌ی ادبیات را رو در روی هم قرار نمی‌دهند بلکه مـوازی هـم و مکمـل هـم می‌دانند، به همین دلیل است که اروپائیان با جستجو و پژوهش‌های میدانی دانش و ادبیـات مردمـی را جمـع‌آوری نمـوده و از زوایـای مختلـف علمـی، ادبـی، روان‌شاسی و... مورد تجریه و تحلیل قـرار داده‌انـد. در دانـشگاه‌هـا شـاخه‌هـا و مکتب‌های ادبیات شفاهی تشکیل دادنـد و دانـشجویان در ایـن رشـته تخـصص می‌گیرند، آن‌ها ضرورت کار را دریافتند و می‌دانند کـه سـر منـشأ ادبیـات کتبـی ادبیات شفاهی است. بزرگان شعر و ادب ما هم از ایـن نعمـت بـی‌بهـره نبودنـد، ادیبانی چون مولوی، بیهقی، حافظ، سعدی و... در آثارشـان از فرهنـگ مـردم بـه شکل‌های گوناگون سود جسته‌اند.

در حقیقت ادبیات شفاهی روح یک ملت و عصاره و چکیده‌ی یک قوم از لحـاظ رفتارشناسی، جامعه شناسی و... می‌باشد. لازمه‌ی شناخت یـک جامعـه، شـناخت پیشینه و ادبیات شفاهی آن جامعه است که شامل همه‌ی دانـش و ادبیـات عامـه، مادی و معنوی مردم است که به فلکلور(folk lore) موسوم است.

«سرزمین ایران علاوه بر این که چندین قرن تاریخ پشت سر دارد، ماننـد کـاروان سرایی است که همه‌ی قافله‌های بشر از ملل متمدن و وحشی دنیای باستان ماننـد کلدانی، آشوری، یونانی، رومـی، یهـودی، تـرک و مغـول پـی در پـی در آن بـار انداخته و یا با هم تماس و آمیزش داشته‌اند. از این رو کاوش و تحقیق دربـاره‌ی اعتقادات عوام آن نه تنها از لحاظ علمی و روان‌شناسی قابـل توجـه اسـت بلکـه برخی از نکات تاریک فلسفی و تاریخی را برایمان روشن خواهد کرد.»(هـدایت، ۲۱:۱۳۷۸)

در این مقاله با روش تطبیقی، به دانش و فرهنگ مردم در اشعار طالب آملی می‌پردازیم. فرهنگ مورد استفاده در دیوان طالب آملی به دسته‌های مختلف تقسیم می‌شود که به اختصار و نمونه‌وار به چند مورد اشاره خواهد شد:
۱-زبانزدها (کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات، دعاها، قسم‌ها) ۲- سنت‌ها (آشپزی، درمان) ۳- باورها و اعتقادات ٤- حقه‌بازی‌ها

۱- زبانزدها:

الف: کنایه‌ها و اصطلاحات:

کنایه‌ها و اصطلاحات انتخاب شده جزء آن دسته زبانزدها هستند که هنوز کاربرد دارد.

* به کوری چشم دشمن: به کوری چشم کسی، برخلاف میل کسی (پرچمی، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

گذشت دوش به دیدار دوست طالب را

شبی که کوری چشم هزار دشمن بود(۵۷۳/ ۱۲٤۰۰)

* پشم در کلاه نداشتن: ۱- بی‌چیز ۲- در خور بیم و هراس نبودن (پرچمی، ۱۳۸۲: ۱۲٦)

دلیل صومعه دیدم سری براهش نیست

گدای میکده هم پشم در کلاهش نیست(۳۱۱/ ۷٤۸۵

* خون‌گرم: بامحبت (پرچمی، ۱۳۸۲: ۱۹٤) جوش دل، الفت، محبت (ثروتیان، ۱۳٦٤: ۱۲۷)

گرم خونی چو تو ای دل نتوان یافت به دهر

تیغ اگر آب بود خون تو آبش ببرد(۱۰٦۳۸/٤۷۹)

* گوشمالی دادن = تنبیه کردن، کتک زدن کسی به شدت (پرچمی، ۱۳۸۲: ۳٤۹)

تکیه بر وصل تو کردم گوشمالم داد هجر

وای بر بی دولتی کو بازی دولت خورد(۱۲۳٦۸/۵۷۲)

* مار در آستین داشتن = مار در پیراهن: کنایه از دشـمن (ثروتیـان، ۱۳٦٤: ۲۸۷) مار در آستین پروراندن = با دشمن دوستی کردن (پرچمـی، ۱۳۸۲: ۳٦۲) مـار در پیراهن داشتن = دشمن نزدیک داشتن (دهخدا)

مکن دست گستاخ ترسم برنجی

که مار است در آستین سلامت(۳۳۳/ ۷۹۰۸)

* نوکیسه مرد بودن: نوکیسه مـرد: ۱- تـازه بـه دوران رسـیده. ۲- تـازه زنـدگی تشکیل دادن (پرچمی، ۱۳۸۲ :٤۱۵) به افرادی که تـازه ازدواج کردنـد اصـطلاحاً نوکیسه مرد می‌گویند. باتجربه‌ها همیشه سفارش مـی‌کردنـد کـه از نوکیـسه مـرد چیزی قرض نکنید. افسانه‌ای هم در همین مورد وجود دارد.(آرشیو شخصی)

فغان ز نرگس نوکیسه‌ی بتان «طالب»

که می‌دهند نگاهی به صد تغافل قرض(۱۳۷۰۸/٦٤۳)

*تربیت شیر داشتن: شیر به حیا مشهور است و گرگ به وقاحت(شمیـسا، ۱۳۸۷: ۷۷۸)

شیر مشرب مرا دلیست کز او آهو درد را رمیدن نیست(۸۸۰۸/۳۸۱)

ب: ضرب‌المثل‌ها:

*آب رفته به جوی باز نیاید(دهخدا، ۱۳۷۹:۱۰): در مورد امری گویند که چون از دست رود آوردنش نامیسور باشد.

به بخت خود نگر و ضبط گریه‌ی تن کن

که آب رفته ی عاشق به و نمی‌آید(۹۹۲۲/٤٤۱)

عمـرهـا شـد کـه زنـده‌ایـم بـه نـام

راسـت مانند آب رفته ز جوی(۱۸٤۲۲/۸۹۸)

- آزموده را آزمودن خطاست: آزموده را آزمودن پشیمانی آرد [قره العیون] آزموده را آزمودن جهل است. (دهخدا، ۱۳۷۹:۳۰)

پس آزمودنم ای دهر بعد ازین مگذار

بر آزموده دو صد بار امتحانی نیست(۲۱۹۴۳/۱۰۷۶)

❋ آب از سر گذشت چه یک وجب چه صد وجب (ذوالفقاری، ۱۷۹:۱۳۸۸): آب که از سر گذشت چه یک گز چه صد گز، یا چه یک نی چه صد نی: بلا و محنت چون از حد طاقت گذرد اندک و بسیار آن یکسان است(دهخدا)

یک خرقه‌ی صد چاک چه در خانه چه در گور

پروای بساط کفن و پیرهنم نیست(۶۸۵۶/۲۷۷)

❋ به دست خویش گور خویش را کند(ذوالفقاری، **۱۳۸۸**:۵۶۹) به پای خود به گور آمدن: باعث تباهی خود شدن [فرهنگ نظام] (دهخدا) کسی خودش را به بلا و مصیبت گرفتار کند.

چون من بدست خویش کند گور خویشتن

هر خون گرفته‌ای که به عشق آشنا شود(۱۱۱۹۱/۵۰۹)

❋ خداوند به هر که دندان دهد نان دهد یا خدا که جان داد نان داد (ذوالفقاری، ۸۷۲:۱۳۸۸) مازندرانی: (خدا هر که ره سر هادا روزی دنه) خداوند به هر که سر دهد روزی دهد.

می‌رسد بی تک و دو هرچه نصیب است بمن

غم روزی نخورم کم ز یکی مور نیم(۱۶۵۱۲/۷۹۵)

ج: دعاها:

❋ عامه مردم معتقدند دعای بعضی از آدم‌ها به خصوص پدر و مادر اجابت می‌شود:

بیار یارب به شکر کآفتی نرساند

خیال داشت که نفرین شود دعاگردید(۱۱۶۴۳/۵۳۲)

دعای بی‌اثرم قبله‌ی اجابت گشت

ز بس به مشهد دل‌های دردناک شدم(۱۴۸۵۷/۷۰۶)

*** چشم بد دور:** جمله دعایی است معمولا برای دفع چشم زخم. عامـه‌ی مـردم با دیدن افرادی که چشم شور دارند یا احساس خطر کننـد بلافاصـله مـی‌گوینـد چشم بد دور.

از عکـس رخ تـو چشـم بـد دور
آئینـــه پـــری بـــه شیشـــه دارد(۹۹۳٤/٤٤۲)

چشم بد دور گل این چمن امروز توئی
هر که ناله به آهنگ زند بلبل تست(۲۱۸۳۹/۱۰۷۰)

دور از تـو مبـاد چشـم زخـمـم
آلـــوده بـــه تـــوتیـــای مـــرهـم(۱۱۲۱/ ۲۲۷۹۵)

***نان زهر شدن:**

لقمه نای که زهرم باد از خوان سپهر
می‌خورم گاهی ولی از روی نفرت می‌خورم(۱۱۰٤/ ۲۲٤۷۹)

د: قسم‌ها:

***قسم به زلف خوردن:**

مستان فریب نرگس آن تندخو خورند
آشفتگان قسم بسر زلف او خورند(۱۰۱۱٤/٤٥۱)

*سوگند به روز خوردن: قسم به روز خوردن و صبح صادق مرسوم اسـت مثـل: قسم به همین روز عزیر، قسم به همین صبح صادق، قسم به همین آفتاب خسته.

به صدق آینه‌ی روز می‌خورم سوگند
که گنج نرفته مرا همچو روزگار زبان(۱۷۱۷۰/۸۳۰)

۲- سنت‌ها:

***افسانه گفتن هنگام خواب:** یکی از سنت‌های گذشته قصه‌گویی در شـب بـود. معمولا شب‌ها دور هم جمع می‌شدند و قصه‌گو، قصه آغاز می‌کرد. «رسم ملـوک

و بزرگان پیشینه بود که در شبانگاه و هنگام خواب بر بالین آنان افسانه می‌گفتند. هنوز هم در کوه‌نشینان این رسم برقرار است... افسانه گفتن در شب مرسوم بوده است. مُسامره (از ریشه‌ی سمره) در عربی به معنی گذراندن شب با افسانه‌گویی است»(شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۹۲-۶۹۱)

حدیث هجرتاکی همنشین نقل دگرسرکن

که بوی خواب مرگ از طرز این افسانه می‌آید(۹۸۵۳/۴۳۷)

ندانم کز کدام افسانه بختم خفته بربستر

که با آن فتنه‌ی چشم ترا در خواب می‌کردم(۱۵۶۰۱/۷۴۶)

***داغ کردن:** یکی از سنت‌های گله‌داران در گذشته این بود که با علامت مخصوص حیوان را داغ می‌کردند تا رمه‌ی آن‌ها از رمه دیگران مشخص باشد. البته در گذشته داغ کردن یکی از راه‌های درمان بود که مدنظر شاعر در این بیت نیست. «ران اسب را به نشانه‌ی مالکیت داغ می‌کردند هم‌چنین ران زندانیان و بردگان را داغ می‌نهادند. داغ کسی را بر اعضای بدن داشتن کنایه از بندگی است.(شمیسا، ۱۳۸۷: ۴۵۳)

خر را به کفل داغ نگارند اما

کس عنتر داغ بر سرین نشنیده است(۱۸۶۴۲/۹۱۰)

***دو زانو نشستن:** نشستن چنان که شتر نشیند؛ یعنی تا کردن دو ران بر ساق. نوعی نشستن و آن در قدیم از مراسم بود و زیر دستان در نزد بزرگان دو زانو می‌نشستند و چهار زانو نشستن در خدمت بزرگان بی‌ادبی به شمار می‌رفت(دهخدا)

من بعد مخوان طفل دبستان ضعیفم

گر بر سر یک مو بدو زانو ننشینم(۱۴۴۳۶/۶۸۳)

***رعیت داری:** در دوران ارباب رعیتی ارباب‌ها از روستاها و جاهای دیگر افرادی به روستا خویش می‌آوردند تا برای آن‌ها کار کند، برای این که رعیت را

راضی نگه دارند یک سری امکانات برای آن‌ها هم در نظر می‌گرفتند، از جمله: در اختیار گذاشتن خانه یا زمین، تا آن‌ها برای خود خانه بسازند و...

طالب منم که عیش و نشاط از دل خراب
همچو رعیت از ده ویران گریزدم(۱۵٤٦۳/۷۳۸)

***شمع:** امروزه مردم ایران بر گور در گذشتگان خود بیشتر در شب‌های جمعه و به ویژه در شب جمعه‌ی آخر سال چراغ روشن می‌کنند.(کتیرایی، ۱۳۷۸: ٤۳۳) در مازندران شب بیس شش نرزما بر سر مزار یا روی دیوارها شمع روشن می‌کردند(فلاح، ۱۳۸۷: ۷۰)بر سر گور شمع روشن می‌کردند که به آن شمع لحد یا شمع مزار یا شمع براقی گویند(شمیسا،۱۳۸۷: ۷٦٥٤)

گو بیا بر سر خاکم مپسندید که باز
شمع بزمم بود و شمع مزارم نبود(۱۱۳٦۹/٥۱۸)

یکیست در نظرم زینت وجود و عدم
گل کنار ز شمع مزار نشناسم(۱٤۷۷٦/۷۰۱)

* **میرابی:** مباشر و ناظر تقسیم آب‌ها، آبیار، اویار، آن کس که بر سهمیه هر خانه و باغ یا کشتزار از آب رود یا نهر یا قنات یا چشمه نظارت دارد و شغل او رساندن سهم آب هر کس به اوست.(دهخدا)

تشنه‌ی خونیم دل آبی نمی‌بخشد مگر
شغل میرآبی به روز عید قربان افکنیم(۱٦۳۲۰/۷۸٤)

***نوبرانه:** هر میوه‌ای که تازه به بازار آید نوبرانه گویند. بسیاری از خانواده اصرار بر خوردن نوبرانه دارند.

به باغ خاطر ما نیست نوبری طالب
برو دوباره مچین میوه‌های چیده‌ی ما(٦۲۳۰/۲٤۳)

در راه وعده با همه شوخی سمند سعی
نوبر نکرده چاشنی تازیانه‌ات(٦۷٦۲/۲۷۲)

* **هفت قلم آرایش:** هفت قلم آرایش که "هفت وند"با "هـر هفـت" نیـز گفتـه می‌شود، در گذشته به هفت جز گفته می‌شد که مجموعه‌ی کاملی از لوازم آرایش زنان را تشکیل می‌داد. این اصطلاح هنوز هم در معنـای مجـازی بـرای توصـیف تمسخرآمیز زنی که آرایش غلیظی کرده باشد به کار می‌رود.... هفت قلـم آرایـش را بدون ترتیب خاص به این صورت ذکر می‌کنند. سرمه، نگار یا حنا، سـفیدآب، غازه که آن را بیشتر به نام سرخاب یا سرخی می‌شناسند، وسمه که برای پرپشت تر نشان دادن ابروها و گاهی برای قرینـه سـاختن چـشم‌هـا بـه کـار مـی‌رفـت، "زرگ"گرد طلایی رنگی بود که به صورت یا مو می‌مالیدند و خال. در بعـضی از آثار غالیه یا عطر جایگزین زرگ شده است اما عطرها بـا تنـوع بـی‌شمارشـان در گروه دیگری جای می‌گرفتند.(سودآور، ۱۳۸۱: ٤۹–٤۸)

زنان را هفت زینت مرد را هر هفت آن باشد

که هفت اندام را از زیور درد تو آراید(۱۱٦۱۸/٥۳۱)

تیرگی بین که سفیداب عذار از پر زاغ

بهر مشاطگی بخت سیه بگشودم(٦۸۲/ ۱٤٤۲۱)

* **گلاب گرفتن از گل:** به گلاب عرق هم می‌گفتند، زیرا از گل سرخ بـه طریـق تقطیـر و تعریـق بـه دسـت مـی‌آیـد. از گـلاب بـه عنـوان عطـر اسـتفاده می‌شد.(شمیسا،۱۰٤۷:۱۳۸۷)

اکنون زمان چیدن گل‌های حسرتست

چیدم گل امید و گرفتم گلاب او(۱۷۲۸۳/۸۳٦)

* **آشپزی:** از غذاهای اصلی و رایج مردم قدیم چنان که به طبـاخ آشـپز گوینـد، انواع آش مرسوم بود(شمیسا، ۱۳۸۷: ٤۹)

* **ماست‌بندی:** ماست تهیه کردن

فسردن چنان رسم شد در زمانم

که بی‌مایه در کاسه‌ها شیر بندد(۹۸۲۱/٤۳٦)

*** آش پرهیز:**

نی نمک دارد نه شیرینی نه چربی ای دریغ

آش پرهیز است گوئی صحبت پرهیزکار(۱۳۰۰٤/٦۰٥)

***بریان کردن گوشت:**

از پختگی برشتگیت به بود به کام

باشد لذیذ پخته و بریان لذیذتر(٦۰٤/ ۱۲۹۸۳)

***کباب کردن:**

چون من کباب توام ساقیا شراب بس است

کباب را نبود حاجت کباب دگر(۱۳۰٤۱/٦۰۷)

درمان(پزشکی):

*** پرهیز کردن:**

می‌کشم باده‌ی پرهیز شکن نوشم باد

چند پرهیز کنم بیهده رنجور نیم(۱٦٥۱۹/۷۹٥)

* **فصاد:** حجامت، رگ زنی. ۱- کسی که حجامت می‌کند حجام نام دارد، جراح هم بوده است. (شمیسا، ۱۳۸۷:۳۷۱)

چند ای بیمار دل گویی رگ جانم که زد

در دیار حسن جز مژگان او فصاد کیست(۷٥۹۱/۳۱۷)

*صفرا و لیمو: یکی از چهار خلط مزاج انسانی که به اعتقاد اطبای قدیم، ازدیاد آن باعث جنون و صرع است. «مزاج صفرایی تند و غضبناک است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۹۱۹)

ترنج جلوه‌ئی یارب نصیب کام شوقم کن

که بیمار ترا صفرا شکن لیمو نمی‌باشد(۹۸۸٥/٤۳۹)

یکی ترنجستان فکر کن که ممکن نیست

فرو نشاندن صفرا به آب لیمویی(۱۷۹٤۸/۸۷۲)

۳- باورها و اعتقادات:

***آب چکاندن هنگام نزع:** کسی که لحظه‌های آخر زندگانی را طی می‌کند و در بستر مرگ قرار دارد، اطرافیان با پارچه‌ای تمیز لب بیمار در حال احتضار را تر می‌کنند. «وقتی می‌خواهند مرغی را سر ببرند، ابتدا نوکش را به آب می‌رسانند تا تشنه نباشد، بعد آن را به سمت قبله می‌خوابانند و سر می‌برند و بر این باورند که اگر حیوان تشنه کشته شود موجب آن می‌شود که کیفرش دامن اهل خانه را بگیرد.(مهجوریان، ۲۵:۱۳۷٤) هنگام سر بریدن مرغ یا گوسفند باید آب به دهانش ریخت وگرنه گناه دارد(یوسفی، ۱۹۹:۱۳۸۲)

چون می‌چکانیم به گلو آب وقت نزع

باری زمینه‌ی سر مینای می‌چکان(۱۷۰۸۵/۸۲٦)

جز به آب تیغ جان را تر نمی‌سازم لبی

خضر دارد مشربی من نیز دارم مشربی(۱۸۳۱۵/۸۹۲)

***اژدها و گنج:**

اژدها: ۱- مار بزرگ ۲- جانور افسانه‌ای به شکل سوسمار عظیم، دارای دو بال که آتش از دهان می‌افکند و پاس گنج‌های زیرزمین می‌داشته است (معین، ۲۲۳:۱۳۷۱) گنج قارون که هفت خم خسروی بوده، به زمین فرو رفت و پاسبان آن اژدهایی است که روی آن خوابیده است.(هدایت، ۱٤۹:۱۳۷۸) مار وقتی پیر شد اژدها می‌شود(یاحقی، ۱۰۸:۱۳۸۸)

می‌بود افعی قلمم اژدهای گنج

گر شاعرانه مدح و ثنا می‌فروختم(٤۱٤٤/۱٤۲)

به وادی هوست ره فتاد هان «طالب»

عنان بکش که ره اژدها به گنج افتاد(۱۰۲۸٤/۲٦۰)

***اژدها:** علت گرفتن آفتاب یا ماه (کسوف و خسوف) آن است که اژدهایی می‌خواهد آفتاب یا ماه را ببلعد، خورشید و ماه که می‌گیرد برای این است که

اژدهایی به قصد بلعیدن آن‌ها آمده و گازشان می‌گیرد(شاملو، ۱۳۸۳: ۳۹۹) خسوف ماه را عوام نسبت به اژدهای فلکی می‌دهند که ماه را می‌گیرد و به صدای مس و طشت که بر بام بزنند او را رها می‌کند.(شمیسا، ۹۲:۱۳۸۷)

من آن تیر شامم که چون اژدها

ز غفلت فرو برده‌ام ماه خویش(۱۳٦۳۸/٦۳۹)

دلم را ماه زلفش داده تعلیم

بسر برده بکام اژدها عمر(۱۲۸٤۹/۵۹۷)

***اعزاز تابوت:** وقتی تابوتی را می‌برند، کاسب‌های دست از کار می‌کشند، در مغازه‌ها را می‌بندند و چند قدم همراه تابوت حرکت می‌کنند. به تابوت دست می‌زنند و فاتحه می‌خوانند بعد برمی‌گردند تابوت را کول کرده هفت قدم به دنبال آن رفتن ثواب دارد.(پاینده، ۸٤:۱۳۷۷)

غریبی کز جفا در کوی او میرد به صد خواری

شکوه عشق تابوتش به صد اعزاز بردارد(۱۱۵٤۰/۵۲۷)

***انار میوه‌ی بهشتی است:** یکی ار دانه‌های انار مال بهشت است، بدین جهت در موقع خوردن انار باید دقت کرد همه‌ی دانه‌های آن را بخورند(هدایت، ۱۰٤:۱۳۷۸)

«طالب» ز هجر آن رخ چون نار آبدار

در میوه‌ی بهشت رطوبت نیافتم(۱٦۰۲۳/۷٦۸)

بخت: اتفاق، شانس، پیشانی، آثاری که در خیر یا شر برای کسی حاصل آید[ناظم الاطباء] اتفاق و اسباب نامعلوم [فرهنگ نظام] شوربخت، بدبخت، نامساعد و آشفته.(دهخدا) بخت: ۱- شوهر و همسر، در اصطلاح زنان، مردی که به عنوان شوهر نصیب دختری خواهد شد. ۲- آن چه در زندگی زناشویی، از نظر زنان به سعادتمندی و کامیابی تعبییر می‌شود، مورد مهر و علاقه‌ی شوهر خود بودن، به دلخواه او کودک پسر یا دختر زاییدن، هوو نداشتن و...(شاملو، ۱۳۸۲: ۸۲۹-۸۲۸)

واژه‌ی بخت و اصطلاحات و ترکیبات آن از جمله واژگانی است که در دیوان طالب آملی بسامد بالایی دارد:

به فال طالع من دولت از کتاب تو آمد
تو آمدی و مرا بخت در رکاب تو آمد(۱۲٦۱۲/۵۸۵)

طعن مستی مزن که بخت مرا
سخت لبریز داد جام فراق(۱۳۷۹۰/٦٤۸)

«طالب» منم که از اثر بخت واژگون
یاقوت در خزینه‌ی من کهربا شود(۱۱۱۹٦/۵۰۹)

بی‌بخت هم آغوشی عکسی ندهد روی
گر آینه‌ی شاهد مقصود شود کس(۱۳۲۷۳/٦۲۰)

موی سفید را نبرم ره بچاره‌ای
او را نگر خضاب ز بخت سیه کنم(۱٤۵۵۵/٦۹۰)

منکه عالم را نمکدان کردمی از بخت شور
یک تبسم وار شوری در نمکدانم نماند(۱۰٦۸۷/٤۸۲)

ز بخت تیره‌ام امید روشنائی نیست
همان ستاره‌ی خویشم گر آفتاب شوم(۱٤٦۱۲/٦۹۳)

دوستان را همه امداد ز بی‌بختی بود
هیچ‌گه بخت نظر جانب احباب نکرد(۱۲٦۷۷/۵۸۸)

هرگاه کسی شوهر نکند یا زن نگیرد می‌گویند: بختش خوابیده، اگر زن بگیرد یا شوهر کند می‌گویند بختش باز شد.

عمرم بگذشت و بخت بیدار نشد
پیداست که مرده، ورنه خواب این همه نیست؟(۱۸۷۹۸/۹۱۹)

بختم از خواب مبادا بیدار
گر سرم را هوس بالین است(۷۵۷۵/۳۱٦)

***پنبه هنگام مرگ در گوش کـردن:** مـرده را روی غـسالخانه... مـی‌خواباننـد و می‌شویند... و در سوراخ‌هایش پنبه می‌تپانند.(پاینده،۱۳۷۷: ۸٤)

بیم است که از ناله کنم سینه‌ی خود چاک

گر دست اجل پنبه بگوشم نگذارد(۵۵۲/ ۱۲۰۰۱)

*** چشم زخم:** آزار و نقصانی است به سـبب دیـدن بعـضی از مـردم و تعریـف کردن ایشان کسی را و چیزی را به هم رسد. و عـرب «العـین الـسلامه» خواننـد (خلف تبریزی، ۱۳۸۰: ۲۹٤) چشم زخم و چشم شور و دیده‌ی شـور [آننـدراج] عبارت از آن است که شخصی چیز حَسین و مرغـوب را نگـاه دارد و بـه طریـق حسد در وی نظر اندازد و بعضی گویند در چشم زخـم حـسد ضـروری نیـست گاهی نظر دوست هم کار می‌کند [آنندراج] آزار و نقصانی که بر اثر نظـر بـد بـه کسی با چیزی برسد [ناظم الاطباء] اثر بد که از نگاه یا کلام کـسی بـر کـسی یـا چیزی برسد [فرهنگ نظام]... آسیب و زیانی که از نگاه پر محبت و تحسین یا از نظر آمیخته به حسد و حیرت شور چشمان به افراد و اشیا رسد.(دهخدا)

مبادت بچشمان رسد چشم زخمی

نگه را حمایل کن از مار هیکل(۱۳۹٤٤/٦٥٦)

نی رنگ خوشی دارم و نه صوت خوشی

پروازم ده که چشم زخم قفسم(۹٦۲/ ۱۹۵۵۹)

طالب زبیم چشم زخم از روی او بستم نظر

یعنی شکاف دیده را یک جا نه صد جا دوختم(۱۳۳٤۵/٦۷۸)

عامه‌ی مردم برای رفع چشم زخم تدابیری می‌اندیشند که عبارتند از:

۱-اسپند سوختن: اسپند گیاهی است که دانه‌ی سـیاه آن جهـت دفـع چـشم زخـم مانند بخور سوزانده می‌شود. دانه‌های اسپند به خصوص بـرای دفـع چـشم زخـم، هنوز نزد عوام مستعمل است؛ نوزاد کوچک را وقتی که نشان می‌دهند، هر کـدام از حضّار یک تکه نخ از لباسشان می‌دهند تا آن را بـا اسـپند دود کننـد کـه بچـه نظـر

نخورد، گاهی برای رفع بیماری و دفـع چـشم زخـم اسـپند دود مـی‌کننـد و اوراد مخصوص می خوانند (نیرنگستان ص۳۲) هنوز هم دانه های اسپند به رشته کـشیده زینت‌بخش خانه روستائیان است (یاحقی، ۱۲۱:۱۳۸۸) اسپند سـوزاندن بـرای دفـع نحوست ستارگان و رفع چشم زخم حاسدان و دورکردن جنّ و جـادو نـافع اسـت (شمیسا،۹۹:۱۳۸۷) گاهی نیز از اسپند سوخته بر چهره کودکان (پیشانی یـا چانـه و بناگوش) خال می‌نهادند تا کودک از چشم زخم در امان باشـد (عـسکرزاده، ۱۳۸۳: ۹۹و۹۸) کسی را که تشخیص بدهند در اثر چشم زخم ناخوش شد قدری اسفند و زاج سفید را به نیت چشم زخم دود می‌کنند پس از آن، از سوخته‌ی آن هفت جای بدن ناخوش را خال می گذارند.(هدایت، ۵۵:۱۳۷۸)

بر دولت هر دانه بسوزید سپندی

گر خرمنشان سوخته‌ی برق جمالست(۲۲۰٦۱/۱۰۸۲)

بر خال او ز دانه‌ی دل سوختم سپند

ایمن ز چشم زخم بداندیش کردمش(٦٤۲/ ۱۳٦۸۹)

۲-تعویذ: اسما و ادعیه و کلماتی که برای رفع قضا و دفع چشم زخم و آفات بر کاغذ با پوست نویسند و به بازو یا گردن حمایل کنند. تعویذ بـه زعـم رمـالان و دعانویسان برای جلوگیری از جن و جن‌زدگی نیز نافع است. به تعویذ حـرز نیـز می گفتند.(شمیسا، ۲۷۹:۱۳۸۷) آن چه از عزایم و آیـات قرآنـی و جـز آن نوشـته جهت حصول مقصد و دفع بلاها با خـود دارنـد (منتهـی الارب) [نـاظم الاطبـا] مجازاً به معنی آن چه از ادعیه یا اعداد اسمای الهی نوشته در گلـو و بـازو بندنـد جهت پناه دادن از بلیات [غیاث اللغات] (آننـدراج)... در افریقـا و مغـرب زمـین مستعمل است. در قدیم همچون گوشواره و گردن‌بند و سنگ‌های گران‌بهایی کـه دارای علامات و قوه موهومات بود، استعمال مـی‌شـد (قـاموس کتـاب مقـدس) دعاهایی که جهت دفع بلا در گلو و بازو بندند... و هـر چیـزی کـه جهـت رفـع چشم زخم و دفع بلا بر بازو بندند و یا بر گردن آویزند [ناظم الاطبا](دهخدا)

بازوی حسن تراست شرم ز تعویذ

ناز حمایل مکن کرشمه‌ی اول(٦٥٤/ ١٣٩٥٤)

طلسم دل به بازویش نبندم بیم آن دارم

که این تعویذ آتش ناگهش بازو بسوزاند(١٠١٠٥/٤٥١)

حرز: دعایی که بر کاغذ نویسند و با خود دارند، بازوبند، چشم آویز، تعویذ (معین، ١٣٤٨:١٣٧١)

وصل لیلی طلبی حرز وفا با خود دار

موی مجنون بدل مهرگیا با خود دار(١٢٨٩٣/٦٠٠)

٣- صلوات: برای جلوگیری از چشم زخم فوری صلوات بفرستید و بعضی اعتقاد دارند که باید سه تا صلوات فرستاد.

چنان که گل به مشام آورند دیده وران

بهر نظر صلواتی به روی یار دهند(١١٥٦٧/٥٢٨)

ای اهل نظر دیده‌ی گل را صلواتیست

دیدید رخ او صلواتی بفرستید(٥٣٠/ ١١٦٠١)

***جستن چشم:** عقیده‌ی پیشینیان بر این بود که هرگاه یکی از اعضای آدمی حرکت غیرعادی روی دهد آن را دلیل بر اجرای امری خاص تصور و تفال می‌دانستند و جستن چشم را هم شگون بر خاتمه انتظار غایبی. (دیوان طالب آملی ص٥٠٦) پلک چشم چپ بپرد خوشحالی می‌آورد و پلک چشم راست بپرد غم و اندوه می‌آورد (هدایت، ٧٠:١٣٧٨) جستن پلک بالای چشم راست علامت خوشحالی بعد از تنگی و از چپ نشانه‌ی رسیدن غایبی است و (جستن پلک پایین) از راست غم و اندوه و از چپ رسیدن خبری است که در آرزوی آن باشد و یا از راست بیماری و از چپ خوش دلی عاید گردد. [جنات الخلود] (هدایت، ٧٠:١٣٧٨) «در بعضی جای مازندران جستن پلک چشم به خصوص چشم چپ بد است و پیشامد ناگواری برای آن فرد رخ می‌دهد» «اگر پلک چشم چپ کسی بلرزد بد است»(پاینده، ٣٩٤:١٣٨٧)

چشم بجستن آمده یاران نظر کنید

کز گرد راه شاهسوار که می‌رسد(٥٠٦/ ١١١٤٥)

***جنگ پلنگ و ستاره:** می‌گویند پلنگ از روی حسادت به طرف ماه چنگ می‌اندازد.

با ماه و با ستاره بجنگم پلنگ‌وار

در بیشه‌ئی که شیردلان روبهی کنند(١٠٠١٢/٤٤٦)

گل بلندی پرواز نیست در چمن ما

پلنگ بیشه‌ی ما جنگ با ستاره ندارد(١٠٠٣٤/٤٤٧)

***دیو:** نوعی از شیطان [برهان] شیطان و ابلیس [ناظم الاطباء] شیطان [ترجمان القرآن] اهرمن [فرهنگ اسدی طوسی] ایرانیان (قدیم) مردان دلیر و شجاعان و کدخدا را دیو می‌خواندند. در مقام مدح و ستایش مازندرانی‌ها را دیو می‌گفتند و اهالی سایر ممالک ایران از این کلمه قصد نکوهش داشتند [از التدوین] کنایه از مردمان شجاع و دلیر [برهان] دلیر و دلاور [ناظم الاطباء] اشخاصی را که در زمان خود قوی‌تر از امثال و اقران بوده‌اند و مطیع حکام نمی‌شدند دیو می‌گفتند و این نام خود مایه‌ی فخر و بزرگواری اثبات شجاعت خود می‌شمردند [انجمن آرا] [آنندراج] به عقیده بعضی از ایرانیان خدا یا رب النوع است [التدوین](دهخدا)

بگریخت هوس ز آیت عشق تو چه بشنید

آری چه عجب دیو ز تعویذ گریزد(١١٨٩٨/٥٤٦)

گهی چون گریه مستم گاه چون خمیازه مخمورم

به ظاهرعشوه‌ی دیوم به معنی خنده‌ی حورم(١٤٢٧٢/٦٧٤)

کار دیو این است که در بیابان‌ها مردم را فریب داده از مسیر منحرف کند. عزیمت خوان می‌تواند دیو را تسخیر کرده در شیشه کند. دیو زشت و سیاه و مکار است خود را به مردم به صورت زیبا نشان داده، ایشان را می‌فریبد و گاهی در بیابان‌ها صدای آشنایی رها می‌کند که موجب فریب مردم می‌شود. (شمیسا، ١٣٨٧:٤٩٩)

دلا ز راست روی در هراس و بیم مباش

چو دیو منحرف از راه مستقیم مباش(١٣٣٣٣/٦٢٣)

***دیو را باید با یک ضربه کشت:** عامه‌ی مردم اعتقاد دارند که دیو را باید با یک ضربه کشت یا با یک تیر کشت. اگر ضربه دوم یا شلیک دوم انجام گیرد، دوباره زنده می‌شود. افسانه در مازندران بین مردم رواج دارد که خلاصه‌ی آن چنین است: فردی به دیو یک گلوله زد و دیو تقاضای کرد که گلوله‌ی دیگری هم شلیک کند اما آن فرد امتناع کرد، دیو نفرینش کرد و نفرین اثر کرد و آن مرد زود مرد.

چو زدی یک ضربت شمشیر دست از من بدار

دیو طبعم زنده می‌گردم به شمشیر دگر(۱۲۹۲۲/۶۰۱)

***ساختن شیر و شکر:** ساختن غذاها با همدیگر یا نساختن آن‌ها در بین عامه مردم رواج دارد، مثلا خربزه با عسل نمی‌سازد یا ماست و سرکه با هم نمی‌سازند یا گوشت قرمز یا شیر نمی‌سازد اما شیر با شکر می‌سازد:

رفتیم که با خواهش تقدیر بسازیم

با حادثه هم‌چون شکر و شیر بسازیم(۱۶۲۸۹/۷۸۲)

* سنگ بروشته او خش مزه هسه (sang baruštə ?u xəšməzə hassə) آبی که از روی سنگ عبور کند لذیذ و خوشمزه است. *چوپانان و چارپاداران و به طور کلی افراد که کارشان تو صحرا و بیابان است اعتقاد دارند آب بعضی از رودخانه یا ادامه‌ی چشمه‌ها که از روی سنگ عبور می‌کند لذیذ است. به همین دلیل، برای چای یا مصارف دیگر از این گونه آب‌ها بیشتر استفاده می‌نمایند. شاید به جرات می‌توان گفت تنها مورد فرهنگ و باور بومی در دیوان طالب می‌باشد:

سختی کند به خلق گوارا ترا که آب

تا می‌خورد بسنگ شود بیشتر لذیذ (۱۲۶۹۹/۵۸۹)

***عسل باموم:** پا به سن گذاشته‌ها اعتقاد دارند که عسل با موم ارزش بیشتری دارد و خوشمزه‌تر هم است.

دماغ انتخابم نیست در بازار نیک و بد

عسل با موم می‌جویم رطب با هسته می‌خواهم(۱۵۱۹۹/۷۲۴)

* **فال گرفتن:** علمی است که به وسیله‌ی آن برخی حوادث آینده دانسته می‌شود و این کار به وسیله‌ی تغییر کلام مسموع یا گشودن قرآن یا کتب بزرگان مثل دیوان حافظ و مثنوی و نظایر آن که به تفأل شهرت دارد؛ انجام می‌پذیرد. برخی از علمای دین تفأل را مجاز شمرده، به گفته‌ی بعضی از صحابه استناد جسته‌اند که محمد(ص) تفأل را دوست می‌داشت و از تطیر منع می‌فرمود [از کشف الظنون] (دهخدا)

فال بر دن مزن دلا زنهار

عشقبازان همیشه باخته‌اند(١٠٣٢٩/٤٦٣)

ز هردیوان و هر دفتر نگیرم فال چون «طالب»

نظر جز بر کتاب حافظ شیراز نگشایم(١٦٥٧٤/٧٩٨)

* **کینه‌ی پلنگ:** چوپانان و گالش‌های مازندران معتقدند همان‌گونه که پلنک حیوان نجیبی است و با بعضی از رفتار انسان، خو می‌کند اما کینه عجیبی هم دارد. اگر نسبت به کسی کینه کند، حتما به آن فرد آسیب می‌رساند.

قرین خوی پلنگم ز داغ کینه‌ی «طالب»

گهی به چرخ درآیم گهی به بخت ستیزم(١٤١٢٥/٦٦٦)

* **گنج و مار:** بر سر گنج مار است. گنج بی‌مار و گل بی‌خار نیست (دهخدا) بر سر هر گنجی ماری یا اژدهایی خفته است(شمیسا، ٩١:١٣٨٧) هر جا گنج باشد مار هم هست. مار به دور گنج حلقه می‌زند(شمیسا، ٩٩٧:١٣٨٧) طلسم شکل و نوشته‌هایی که جادوگران بر گنج تعبیه کنند تا از آسیب و دستبرد محفوظ باشد(شمیسا، ٩٨٢:١٣٨٧)

نیم مردمیان جو این و آن آرام ز آن گنجی

معاذالله بود گر گنج چشم مار می‌خواهم(١٥٥٢٣/٧٤١)

* **مار و افسونگری:** افسون اوراد و اعمالی است که افسونگر بدان وسیله مار می‌گرفت، اورادی که با آن مصروع را آرام بخشد و یا معالجه کنند. (شمیسا، ١٣٨٧ :١١٢-١١١) افسونگر به وسیله‌ی افسون مار می‌گیرد یا جن را تسخیر می‌کند.

چو مار پیش فسونگر به صد هزاران عجز

دلا بر آر به زنهار چشم یار زبان(۱۷۱۷۳/۸۳۰)

***نذر کردن:** در خراسان برای گرفتن حاجت نذر می‌کنند که آش آماج و نان کماج بپزند و آن‌ها را بر سفره‌ای می‌گذارند که در وسط آن یک چراغ روشن گذاشته‌اند.(افشاری، ۱٤۲:۱۳۸۵) مردم برای رسیدن به آرزوها و برآوردن حاجات خویش نذرهای گوناگون انجام می‌دهند که بیشتر با تمسک جستن از امامزاده‌ها و سیدها و سفره گذاشتن در اماکن مقدس و... سعی می‌کنند خواسته‌ها و مشکلات را از این راه حل نمایند و به تمنیات درونی خویش برسند و آرامش یابند.

نذر گلخن تحفه‌ئی آورده‌ایم از صحن باغ

های‌های گریه‌ئی به هر شگون آورده‌ام(١٤٦٢١/٦٩٣)

نذر نمودم کز آشیان نکنم یاد

جان گرامی به حبس دام سپارم(١٤٦٦٤/٦٩٥)

در امامزاده که برق ندارد و فانوس روشن می‌کنند مردم نفت نذر می‌کنند.

مزار عشق شدم همت سپهر نکرد

دو پیرهن عرق شمع نذر فانوسم(١٤٣٣٩/٦٧٨)

٤- حقه‌بازی‌ها و دو رنگی‌ها:

***زعفران بر چهره مالیدن:** در بسیاری از افسانه‌ها افراد برای گول زدن افراد دیگر زعفران بر چهره می‌مالند تا دیگران فکر کنند او بیمار است. در افسانه‌های مازندران معمولا فرد حقه باز زردچوبه بر چهره می‌مالد.

زعفران بر چهره‌ی احوال بیماری زدم

تا لب یارم نوید شربت بیمار بود(١١٤٩١/٥٢٥)

عافبت جوید دلم اندیشه‌ی کارش کنید

زعفران بر چهره‌اش مالیده بیمارش کنید(١٢١٤٣/٥٥٩)

***دهن آب کشیدن:** آن‌هایی که اهل نماز بودند یا قصد ریا داشتند بعد از خوردن مشروب دهانشان را می‌شستند و آن گاه نماز برپا می‌کردند.

ما زیر هفت پرده می ناب می‌کشیم

خون می‌خوریم و دست و دهن آب می‌کشیم(۱۴۶۴۰/۶۹۴)

***آب در شیر کردن:** بعضی مردم هنگام فروختن شیر، آن را با آب قاطی می‌کنند و می‌فروشند. «شیر آدم خوب و بد تأثیر خودش را در اخلاق و سعادت و عادات بچه انتقال می‌دهد. چنان که به طور نفرین گفته می‌شود: تف به شیرت بیاید، پستانش بسوزد که شیر دهنت گذاشت و یا موقع آفرین می‌گویند: آفرین به شیر پاکی که خورده.»(هدایت، ۱۳۷۸:۱۰۰)

با چنین بختی که من زادم عجب نبود اگر

مادر از نامهربانی آب در شیرم کند(۱۰۴۲۶/۴۶۸)

***تیشه زدن از روی کاهلی:** چون کارگر از تنبلی نمی‌خواست کار کند به خودش ضربه می‌زد تا چند روزی کار نکند. در افسانه شاهد مثال در این زمینه کم نیست.

تا نگردم مانده خود را لنگ می‌سازم ز جهل

تیشه‌ئی بر پا چو مزدوران کاهل می‌زنم(۱۵۱۶۰/۷۲۲)

***دام و دانه:**

هوش دارای مرغ آزادی که در صحرای عشق دانه‌ای کو را نباشد ریشه‌ای در دام نیست(۷۴۳۷/۳۰۸)

نتیجه‌گیری:

اندیشه‌های مردمی در اشعار طالب آملی بسیار جالب توجه است، از این طریق می‌شود تا حدودی به افکار و اندیشه‌های طالب آملی و گرایش‌های باطنی و اطلاعات مردمی او پی‌برد. او مثل بسیاری از شاعران بزرگ از دانش عامه‌ی مردم برای القای اندیشه‌های خود سود برد به خصوص توجه ویژه‌ای به سرنوشت، طالع و شگون و اصطلاحات آن، خضر و یونس و آب حیات، جغد و... پری، دیو... پرندگان افسانه‌ای چون سیمرغ، عنقا، هما و... استفاده به شکل تلمیح از باورهای و اسطوره‌های مردم مثل هاروت و ماروت، قارون و... داشته است.

فرهنگ مردمی ارتباط تنگاتنگی با زندگی و جامعه‌ی عامه‌ی مردم دارد و اصلاً متعلق به مردم است، سادگی و طبیعی بودن زندگی عامه‌ی بی‌سواد جامعه، شعر را ملموس‌تر و به مردم نزدیک‌تر نموده و طبیعی‌تر جلوه می‌دهد و با شعر دیگر شاعران متمایز می‌سازد.

طالب از فرهنگ مردم یا دانش آن‌ها در زوایای مختلف بهره می‌گیرد، از زبانزده‌ها گرفته تا باورها و اعتقادات، آشپزی، درمان یا پزشکی، سنت‌ها و... به خوبی برای پیشبرد و القای افکار و اندیشه‌های خود سود جسته است و اطلاعات او را در مورد دانش‌های گوناگون به خصوص سنت‌ها و باورها و تلمیحات اسطوره‌ای و افسانه‌ای نشان می‌دهد.

آن چه مسلم است طالب آملی مثل بسیاری از شاعران بزرگ از فرهنگ عامه سود برده است، منتها هیچ‌گونه گرایش بومی چه در زمینه‌ی آداب و رسوم و باورهای بومی و چه در زمینه‌ی زبانزدها ندارد، حتی جاهایی که به باورها اشاره می‌کند یا به بعضی از اصطلاحات تأکید دارد نه تنها بومی نیست بلکه به آن دسته از باورها و اصطلاحات اشاره می‌کند که با تفاوت‌هایی در فرهنگ بومی کاربرد دارد. او توجه ویژه به فارسی و رسمی کشور (غیر بومی) دارد. مثلا زعفران به چهره مالیدن که از جمله حقه بازی‌هاست که بین عامه رواج دارد، در مازندران

زردچوبه به چهره مالیدن مرسوم است یا جستن چشم دال بر شگون است، منتها در مازندران و گیلان نشانه‌ی شومی و بد بودن است. به هر صورت او از شکل فارسی و آن چه در کشور رسمی است و همه جا کاربرد دارد استفاده می‌کند. شاید تنها موردی که بشود گفت او از فرهنگ بومی خویش بهره برده همان باور «سنگ بروشت او خشمزه هسه» آبی که روی سنگ عبور کند لذیذ است و الا جایی دیگر نمی‌شود به صراحت گفت که او از فرهنگ بومی خویش بهره گرفت.

پی‌نوشت:

تذکر: قسمت‌هایی که ارجاع داخل متن فقط دهخدا نوشته شده است نشان می‌دهد که مطالب استفاده شده از روی سی دی لغت‌نامه‌ی است.

منابع و مآخذ:

۱- آملی، طالب، دیوان، **به تصحیح کابری شهاب**، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.

۲- احمدی، مرتضی،(۱۳۸٦)، **فرهنگ بر و بچه‌های ترون**، تهران: نشر هیلا.

۳- افشاری، مهران، (۱۳۸۵)، **تازه به تازه نو به نو**، مجموعه‌ی مقاله‌ها در باره اساطیر، فرهنگ مردم و ادبیات عامیانه‌ی ایران، تهران: نشر چشمه.

٤- اناکرانسوولسکا، (۱۳۸۲)، **چند چهره‌ی کلیدی در اساطیر گاه شماری ایرانی**، ترجمه‌ی ژاله متحدین، تهران: نشر ورجاوند.

۵- پاینده‌ی لنگرودی، محمود، (۱۳۷۷)، **آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

٦- پرچمی، محب‌الله، (۱۳۸۲)، **پس‌کوچه‌های فرهنگ**، تهران: انتشارات فرهنگ ماهرخ.

۷- تبریزی، محمدحسین بن خلف، (۱۳۸۰)، **برهان قاطع**، تهران: انتشارات نیما.

۸- ثروت، منصور، (۱۳٦٤)، **فرهنگ کنایات**، تهران: موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.

۹- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۹)، **امثال و حکم**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۰- ذوالفقاری، دکتر حسن،(۱۳۸۸)، **فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی**، تهران: انتشارات معین.

۱۱- سی دی لغت‌نامه‌ی دهخدا.

۱۲- شاملو، احمد(۱۳۸۳)، **کتاب کوچه**(حرف الف، دفتر اول)، تهران: مازیار.

۱۳- ---------، (۱۳۸۲)، **کتاب کوچه**(حرف ب، دفتر اول)، تهران: مازیار.

۱٤- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۷)، **فرهنگ اشارات**، تهران: انتشارات میترا.

۱۵- ----------، (۱۳٦۹) **فرهنگ تلمیحات**، تهران: انتشارات فردوس.

۱۶- طاهری شهاب، محمد، (۱۳٤٦)، **دیوان طالب آملی**، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.
۱۷- طوسی، محمد بن محمود بن احمد، (۱۳۸۲)، **عجایب المخلوقات**، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸- کتیرایی، محمود، (۱۳۷۸)، **از خشت تا خشت**، تهران: نشر ثالث.
۱۹- مجد، مصطفی، (۱۳۷۵)، **ویژه‌نامه‌ی همایش شاعر گرانمایه طالب آملی**، آمل، دانشگاه پیام نور.
۲۰- معین، دکتر محمد،(۱۳۷۱) **فرهنگ فارسی**، موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.
۲۱- مهجوریان نماری، علی‌اکبر، (۱۳۷٤)، **باورها و بازی‌های مردم آمل**، ساری: فرهنگ‌خانه‌ی مازندران.
۲۲- ---------، (۱۳۸٤) **باورها و بازی‌های مردم مازندران**، آمل: دانشگاه شمال پایدار.
۲۳- هدایت، صادق، (۱۳٥٦)، **نیرنگستان**، تهران: انتشارات جاویدان.
۲٤- --------، (۱۳۸۷)، **فرهنگ عامیانه مردم ایران**، تهران: نشر چشمه.
۲٥- یاحقی، دکتر محمدجعفر،(۱۳۸٦)، **فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر.
۲٦- سودآور فرمانفرمائیان، فاطمه‌ی، (۱۳۸۱)، **"**هفت قلم آرایش؛ تاریخچه‌ی لوازم آرایش در ایران**"**، (ترجمه‌ی افشین جعفری شبستری) **فصلنامه‌ی هستی**، دوره‌ی دوم سال سوم شماره ۱۱، صص٤۹-٤۸.
۲۷- عسکرزاده، منیر، (۱۳۸۳)، «چشم زخم و روش‌های پیشگیری درمان آن در دیوان خاقانی شروانی» **فصلنامه‌ی فرهنگ مردم**، سال سوم، ش ۱۲و۱۱، صص۱۰٤- ۹۸.
۲۸- فلاح، نادعلی، (۱۳۸۷)، «نرزما بیس شش» **فصلنامه‌ی فرهنگ و مردم**، سال هفتم، شماره ی ۲٥-۲٤، صص۷۳-٦۷

تصویر آفرینی در غزل‌های طالب آملی

نعمت اصفهانی عمران[1] – نصرت‌الله حدادی[2]

چکیـده:

یکی از ضرورت‌های تحقیق در تاریخ گذشته شعر فارسی، کـه مـی‌توانـد تـأثیر مهمـی در شناخت شخصیت هنری و سبک سخنوری شاعران داشته باشد، و اطلاعات ارزشـمندی را به ارمغان آورد و در نهایت ما را در بهتـر معرفـی کـردنِ جایگـاه ادبـی آنـان یـاری دهـد، پژوهش در جنبه‌های زیبایی شناسانه شعر آن‌هاست. بی‌گمان یکی از مهم‌ترین بخـش‌هـای چنین تحقیقاتی، نقد و بررسی صورت‌های خیالی دواوین شعر شاعران کهن است.

از دوره‌های شعر فارسی، که شعر شاعران آن‌ها تاکنون از این دیـدگاه ـ جنبـه‌هـای زیبـایی شناسانه یا همان علوم بلاغی ـ کمتر مورد تحقیق قرار گرفته است، شعر دوره هندی است. شعر سبک هندی، صرف‌نظر از برخی از انحرافات و ضعف‌هایی که متوجه آن بوده اسـت، در عرصه‌های گوناگون، بویژه در عرصه‌ی بلاغت، چنان قابلیت‌هایی دارد که اگر به شکلی روشمند و دلسوزانه کاوش و پژوهش شود، بـی‌تردیـد زیبـایی‌هـای فراوانـی در آن دیـده

---

۱ . عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

۲ . عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آیت الله آملی

خواهد شد. یقیناً این موضوع در باب شخصیت ادبی بزرگان سبک هندی، که مایه‌ی اعتبار و رونق شعر این دوره می‌باشند بیشتر مصداق خواهد داشت. یکی از بزرگان سبک هندی که ا رزش‌های ادبی شعر او تاکنون کمتر مورد پژوهش قرار گرفته طالب آملی ملک-الشعرای دربار میرزا جهانگیرخان گورکانی است. شعر طالب از منظرهای مختلف بویژه از منظر علوم بلاغی قابلیت‌هایی دارد که پرداختن به آن می‌تواند در راه هر چه بیشتر و بهتر شناختن شخصیت‌های هنری و ادبی این شاعر بزرگ راهگشا باشد. بر همین اساس نگارندگان این مقاله بر آن‌اند تا گوشه‌هایی از قابلیت‌های زیبایی شناسانه شعر طالب آملی را، که در این جستار با عنوان «تصویر آفرینی در غزل‌های طالب آملی» نامگذاری گردیده است، تحلیل و بررسی کنند.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، طالب آملی، بلاغت، تصویر.

مقدمه:

از آن جا که سرزمین مازندران از دیر باز محل نشو و نمای اندیشمندان و ادیبانی سترگ بوده و در میراث ادبی ایران زمین جایگاهی والا داشته است و همواره شخصیت‌هایی فرهیخته تقدیم جامعه علمی و ادبی نموده، لذا بر ما فرض است که همواره نام و یاد فرزندان این سرزمین را گرامی بداریم و کارهای ارزشمند آن‌ها را در حد توانایی‌مان به دیگران بشناسانیم و از این طریق دین‌مان را نسبت به آن مردان بزرگ ادا کنیم. ملک‌الشعرا طالب آملی، نوپرداز بزرگ آمل را بدون هیچ اغراقی باید از برگزیدگان شعر هندی به شمار آورد. شاعری که با توانایی‌های فراوانش در عرصه‌های مختلف شعر و شاعری، توانست سهم بسزایی در تثبیت «طرز تازه» یا همان سبک هندی داشته باشد.

بی‌گمان یکی از وجوه اعتبار طالب آملی در قلمرو شعر هندی، بویژه در عرصه‌ی زیبایی‌شناسی شعر فارسی، قابلیت‌های کم نظیر او در آفرینش تصاویر شعری است. تصاویر شعری‌ای که باید آن را یکی از مهم‌ترین خصیصه‌های سبکی شعر طالب، بلکه مهم‌ترین خصیصه شعر او دانست.

بر همه روشن است، آنچه که در خلق تصاویر شعری، نقش بسیار برجسته دارد و باید از آن به عنوان یکی از عوامل اصلی آفرینش‌های شاعرانه یاد کرد، عنصر «خیال» است. در حقیقت تا عنصر خیال در میان نباشد، چیزی به نام «تصویر شعری» معنا پیدا نخواهد کرد. قبل از هر چیز باید تصریح نمود که خیال‌انگیزی‌های شاعرانه در شعر طالب، به طور خاص و در شعر هندی به طور عام، در میان قالب‌های شعری، بیشتر در قالب غزل دیده می‌شود، و اگر بگوییم که شعر هندی را اساساً باید با قالب غزل بشناسیم، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، مهم‌ترین خصیصه‌ی شعری طالب، تصویرگری‌های شاعرانه اوست. آنچه که در این شگرد شاعرانه بسیار برجسته

می‌نماید و در حقیقت موجب شاخصیّت شعری و سبکی شعر طالب مـی‌گـردد، میزان علاقمندی او به صورت‌های خیالی یا همان ابزارهای شاعرانه است.

طالب در خلق تصاویر شعری خود، همانند دیگـر شـاعران تـصویرگرا بـه تمـام صورت‌های خیـال یعنـی تـشبیه، اسـتعاره، مجـاز و کنایـه نظـر دارد، امـا میـزان علاقه‌مندی شاعر به ابزارهای مذکور به یک اندازه نیست، بدین معنا که او بـه آن اندازه که به استعاره و تشبیه تعلق خـاطر دارد، بـه دیگـر ابزارهـا التفـات نـشان نمی‌دهد. علامه شبلی نعمانی در همین ارتباط می‌گوید:«... باید دانست که صـفت ممتازه‌ی طالب در شـاعری دو چیـز اسـت: یکـی نـدرت تـشبیه و دیگـر لطـف استعاره، نفاست و نزاکت استعارات قبل از ایـن شـروع شـده بـود، لـیکن او بـر لطافت و ندرت آن بسی افزوده.» (نعمـانی، ۱۳٦۸: ۱٥٦) باتوجـه بـه توضـیحات آمده، در این قسمت به کیفیت کاربرد ابزارهـای شـعری مـورد اشـاره (تـشبیه و استعاره) که بیشترین سهم را در آفرینش تصاویر شاعرانه در غزل‌های طالب آملی دارد، می‌پردازیم.

تشبیهـات

در میان صور خیال، دو صورت خیال تشبیه و استعاره، بیش از سایر صورت‌هـای خیالی (مجاز و کنایه) کاربرد دارد. دلیل این امر شاید آن است که ایـن دو عنـصر بیانی قابلیت بیشتری برای خلق تصاویر شعری و هنرنمایی‌هـای شـاعرانه دارد، و تعدادی از صورت‌های بیانی همچون پارادکس، حس‌آمیزی، اضافه سـمبلیک و... از دل همین تـشبیهات و اسـتعارات اسـت کـه بـه وجـود آمـده‌انـد. بـسیاری از پژوهشگران، موجز بودن زبان این دوره را، از شاخصه‌های مهم سبک هنـدی بـر شمرده‌اند و البته درست هم گفته‌اند. اساساً یکی از مهم‌ترین دغدغه‌هـا و اهـداف شاعران سبک هندی، همان‌گونه که اکثر آگاهان می‌دانند، خلق مضامین باریـک و نکته بینی‌های شاعرانه است. خصیصه‌ی شاعرانه‌ای که بیشترین تـأثیر را در روی آوردن شاعران این دوره به زبان ایجاز داشته است. تعلق خاطر شدید ایـن سـبک

به زبان ایجاز موجب شده تا شاعران این دوره در تشبیهات‌شان به یکی از موجزترین زبان شاعرانه، یعنی اضافه تشبیهی روی آوردند. در میان شاعران سبک هندی طالب آملی بیش از دیگر شاعران به این زبان شاعرانه علاقه نشان داده است. این تشبیهات موجبز و فشرده در غزل‌های طالب، به لحاظ حسی یا عقلی بودن طرفین تشبیه، بیشتر از نوع حسی به حسی و عقلی به حسی است. به عنوان نمونه به تعدادی از آن تشبیهات در اینجا اشاره می‌کنیم.

الف: تشبیهات محسوس به محسوس

از نم اشک چو تیغ مژه زنگار گرفت | شب هجران توام آینه‌ی زانوها[1]
(۲۵/۸)

مافوج اسیران صف آشفته دالانیم | ما سلسله زلف توها، سلسله‌ها
(۲۲/۲)

کمند ذره کجا، قصر آفتاب کجا | زکاهلی نبود در تو نارسیدن ما
(۴۲/۶)

در جام گل مشاهده کردم شراب حُسن | زان، مو به مو چو چراغ مست شد مرا
(۲۴۱/۲)

زخون ناحق اطفال اشک پنداری | که دامن مژه‌ام آستین قصّاب است
(۲۶۷/۲)

طالب از رهزن خورشید مجو جلوه‌ی نور | نظر انداز به درگاه دل روشن ما
(۳/۷)

که به ترتیب: تیغ مژه، سلسله زلف، قصر آفتاب، جام گل، شراب حسن، اطفال اشک، تشبیهات محسوس به محسوسی است که به صورت اضافه تشبیهی آمده‌اند.

ب: تشبیه از نوع معقول به محسوس

یارب از راه عیشم بردار سنگ محنت | وین کوه‌های غم را بفرست کوه کن‌ها
(۷۵/۳)

۱. ارجاعات ابیات به ترتیب از راست به چپ اشاره به شماره‌ی بیت هر غزل و شماره‌ی غزل دارد.

تشریف شهادت زدم تیغ تو داریم		فرض است بر ارواح، طواف جسد ما
(۱٤/۹)

طالب دل ما در گرو حور و پری نیست		دوشیزه‌ی معنی شده تا نامزد ما
(۱٤/۱۰)

ناخن طعنه مزن بر دل ریشم طالب		من فلک نیستم از دوست بدان دشمن را
(۱۷/۱۱)

دردا که نسیمی ز گلستان وفا نیست		با شوخ پریشان هوس ده دله ما
(۲۰/٤)

سرشار کنی جام تغافل، گنهت نیست		آگه نئی از نازکی حوصله ما
(۲۰/۲)

تشبیهات معقول به محسوس و آن ابیات به ترتیب عبارتند از: سنگ محنت، تشریف شهادت، دوشیزه‌ی معنی، ناخن طعنه، گلستان وفا. هم‌چنین است ترکیبات: زاغ ماتم (۹/۲) رشته‌ی مدت عمر (٤/۷) شبستان غم (۷/۵) قید خرد (۵۷/٦) و بسیاری از ترکیبات دیگر که به صورت اضافه تشبیهی دردیوان طالب به کار رفته است.

تشبیه تمثیل

در غزل‌های طالب جدای از تشبیهات فشرده (اضافه تشبیهی) ما با نوعی دیگر از تشبیه سروکار داریم که درست نقطه‌ی مقابل این نوع از تشبیهات قرار دارد، نوعی تشبیه که حضور آن را در شعر این دوره باید یکی از مختصات سبکی دانست؛ شیوه‌ای که کاربرد آن در شعر قبل از هندی، با ویژگی‌هایی که برای آن برخواهیم شمرده، بسیار اندک است. این نوع تشبیه همان است که در فرهنگ علوم بلاغی آن را به نام «تشبیه تمثیل» می‌شناسند. آن چه که در این نوع تشبیه بیش از همه موجب شاخصیّت سبکی شده و تا حدود زیادی آن را از تشبیهات تمثیل شعر پیش از آن جدا می‌سازد، شیوه‌ی متفاوت بیان شاعرانه‌ی آن است. بدین معنا که شاعران این دوره برخلاف شاعران دوره‌های قبل، با موضعی استدلالی البته از نوع ادبی آن سعی در بیان مطلب دارند. این بیان خاص شاعرانه که استاد شفیعی کدکنی آن را «اسلوب معادله» نام نهاده است، شیوه‌ای است که در آن شاعر در پناه مفهومی مثل گونه، دو

تصویر شبیه به هم را، که غالباً یکی امری ذهنی و غیرمادی و دیگری امری مادی و حسّی است، در برابر هم قرار می‌دهد. واز این طریق یک نوع نتیجه‌گیری را دنبال می‌کند، که بیشتر جنبه‌ی شاعرانگی و ادبی آن مراد است تا حقیقی بودن آن، اگرچه وقتی به درستی در مفهوم شعر و پیام آن می‌نگریم از حقیقت زندگی و پشتوانه‌های عقلی و حکمی هم تهی نیست. در حقیقت دو تصویری که در این نوع تشبیه در برابر هم قرار می‌گیرند، یکی مشبه است و دیگری مشبه به. شاعر این دو تصویر را، یکی در مقام مدعا و دیگری را در مقام اثبات مدعا بیان می‌کند. باید توجه داشت که وجه شبه این نوع تشبیهات به دلیل مرکب بودن تشبیه، هیأتی است مرکب، که از قرار گرفتن مجموعه‌ای از عناصر در کنار یکدیگر، پدید می‌آید. مضاف بر این که همواره مفهومی مثل گونه چاشنی آن می‌باشد، مفهوم مثل گونه‌ای که درجه شهرت و شباع آن هرگز به اندازه‌ی «ارسال المثل» (ضرب المثل) نیست، بلکه بیشتر بین خواص ـ که همان اصحاب شعر و ادب‌اند ـ شناخته شده است. اکنون نمونه‌هایی از «تشبیه تمثیل» را، که از دیوان غزلیات طالب استخراج کردیم به عنوان مثال می‌آوریم:

گرد غم سدِّ فغانم شد بلی　　　سرمه را جنگ است با آوازها

(٤٦/٧)

ساغر در بیت فوق، غم و اندوه را، که به شکل سدّی در برابر آه و ناله‌های خود می‌بیند (امری ذهنی) به سرمه‌ای تشبیه کرده که مانع بر آمدن صدا و آواز از گلوی افراد می‌شود. (امری مادی و محسوس) (دلیلی که باعث شده تا طالب در این بیت سرمه را با آواز مرتبط سازد، آن است که در فرهنگ مردم آن روزگار (عوام) این باور بوده که خودرن سرمه موجب گرفتگی صدا می‌شده است).

ملایمت کن و فارغ شو از ملامت خلق　　　که نحل موم ز آسیب تیشه آزاد است

(١٠٨/٧)

شاعر در این بیت هم، دو تصویر یا دو تابلوی شاعرانه (مشبه و مبه به) را، که یکی ذهنی و انتزاعی و دیگری امری عینی و مادی است، به روش «اسلوب معادله» همراه با مفهومی مثل گونه در برابر هم نشانده و در مقام اثبات مدعا

برآمده است. تا از این طریق آن نتیجه‌ی اخلاقی که مراد اوست، حاصل شود. هم‌چنین است در نمونه‌های ذیل:

جای رنجش نیست گرسویت نبیند چشم یار
زانکه بیمار است و امساک نگه پرهیز اوست
(۲٤٤/٥)

خاربن را با گل شمشاد حدّ جلوه نیست
از ادب دور است با نخل تو همدشی مرا
(٦٥/٥)

آفتاب حسن را از گرم خویی چاره نیست
هر جمالی را که می‌بینی، جلالی در پی است
(۲۷٤/۱۱)

فراغبالی گل از بهار گمنامی است
در آتش است مدام آنکه شهرتی دارد
(٥٨۱/٥)

استعاره

بی‌هیچ شک و شبهه‌ای طالب آملی را باید شاعر استعاره‌ها نامید. استعاره در نظر طالب از بالاترین جایگاه شعری برخوردار است؛ تا جایی که شاعر آ» را «نمک شعر» و موجب «ملاحت سخن» می‌داند و می‌گوید:

سخن که نیست درو استعاره، نیست ملاحت
نمک ندارد شعری که استعاره ندارد

انواع استعاره در غزل‌های طالب

در یک تقسیم‌بندی کلی، که از تقسیمات مألوف و متعارف میان بلاغیون می‌باشد، استعاره را به دو قسم تقسیم کرده‌اند:

۱ـ استعاره مصرحه
۲ـ استعاره بالکنایه

استعاره مصرحه

استعاره مصرحه، که آن را استعاره تصریحیه یا آشکار نیز نامیده‌اند و باید آن را داخل در استعاره‌های «اصلیه» دانست، نوعی از استعاره است که در آن مشبه محذوف و مشبه به موجود است و مخاطب به کمک قرینه‌ای که به آن «قرینه صارفه» می‌گویند، از مشبه به موجود پی به مشبه محذوف می‌برد. واقعیت آن است که استعاره مصرحه در شعر طالب بویژه غزل‌های او از جایگاه و کثرت قابل توجهی برخوردار است؛ به طوری که می‌توان مدعی شد که یکی از پربسامدترین ابزارهای شاعرانه در غزل‌های طالب همین استعاره‌های مصرحه می‌باشد. گفتنی است که استعاره‌های مصرحه طالب بیشتر از همان نوع استعاره‌های شناخته شده و آشنای شعر و ادب گذشته می‌باشد و استعاره‌ای که بخواهد ابداعی و از خود او باشد در غزلیات او کمتر دیده شده است.

این استعاره‌ها از همان نوع استعاره‌هایی است که در بلاغت سنتی به آن استعاره «قریب» یا «آشنا» می‌گویند. نمونه‌هایی از استعاره‌های مصرحه یا اصلیه در غزل‌های طالب:

به بوی سنبلش هر لحظه بی‌تابانه در گلشن
گهی دامان گل، گاهی گریبان صبا گیرم
(۷۸/۳)

خوش قوی دل گشته‌ام کوچین ابرویی که باز
دامنی الماس ریزد در دل فولاد من
(۶۸۰/۳)

به شهر و کوی دل آسایش از تپیدن نیست
که در قلمرو سیمتاب آرمیدن نیست
(۱۵٤/۱)

در ابیات یادشده، «سنبل» و «الماس» و «سیماب» به ترتیب استعاره مصرحه از زلف معشوق و قطرات اشک می‌باشد.

برای اطلاعات بیشتر در این مورد بنگرید: بتان (معشوقه گان ۱۴۳/۳) زال دیر سال (فلک، روزگار ۹۷۸/۵) نرگس بیمار (چشم معشوق ۵۶۱/۷) و نمونه‌های فراوان دیگری که در دیوان غزلیات او آمده است.

استعاره بالکنایه

استعاره بالکنایه یا مکنیه، استعاره‌ای است که در آن برخلاف استعاره مصرحه مشبه موجود و مشبه به محذوف است، در این نوع استعاره اگر چه مشبه به حذف می‌گردد اما همواره یکی از لوازم یا ملائمات آن در کلام موجود است. ملائم یا صفتی که برخی از ارباب بلاغت از آن به عنوان قرینه صارفه یاد می‌کنند. مخاطبان فرهیخته نیک می‌دانند که استعاره بالکنایه در بلاغت فارسی (و عرب) همواره به دو شکل ظاهر می‌شود. یکی به شکل موجز و فشرده که در فرهنگ علوم بلاغی از آن با نام «اضافه استعاری» یاد می‌شود و دیگر به شکل مفصل و گسترده، که از آن با عنوان «آرایه تشخیص» سخن می‌گوییم. در حقیقت این استعاره هم در علم بیان مورد نظر است و هم در علم بدیع؛ و اگر در نقد علوم بلاغی و تعیین حدود و ثغور آن، از تداخل این علوم صحبت می‌شود به خاطر همین مسائل است.

درست است که ما از طالب به عنوان شاعری استعاره‌گرا سخن گفتیم، اما واقعیت آن است که او به خاطر برخی افراط کاری‌ها در خلق استعاره‌های کنایی و کشاندن آن به موضوعات ذهنی و عوالم تجریدی پیچیده و نامتعارف، فهم آن را بر مخاطبان شعر خود دشوار کرده و با این کار لطمه شدیدی به شعر خود وارد نموده است و آن ادعای نمکین بودنی که شاعر آن را مطرح کرده بود، به شدت زیر سؤال می‌برد. شایان ذکر است که این افراط کاری‌ها بعدها دامن‌گیر مشکل‌گوترین شاعر سبک هندی یعنی بیدل دهلوی می‌شود. در حقیقت همین

افراط کاری‌ها و پیچیده‌گویی‌های غیرهنری است که موجب انحراف سبک هندی گشته و به دنبال آن زمینه‌های ظهور دوره بازگشت را فراهم کرده است.

غرابت و پیچیدگی استعاره‌های کنایی در شعر طالب به حدی بوده است که «منیر لاهوری» از منتقدان جدی طرز تازه «سبک هندی» در کتاب «کارنامه» بر شعر طالب اعتراض کرده و شعر او و چندین دیگر همانند عرفی، ظهوری و زلالی را بی«عنی خوانده و از «ملاحت معنی» به دورش دانسته است.» (نقل از: حسن‌پور آلاشتی، ١٣٨٤، ١٤٢).

استعاره‌های ناآشنا و پیچیده‌ای همچون: ناخن ترنم، عطسه افسرده، گیسوان دیده، آغوش نمکدان، مساماة غمزه، ناخن نغمه زاغ، نان نگاه و... گوشه‌ای از این استعاره‌های پیچیده می‌باشد. اگرچه استعاره‌های بالکنایه طالب در موارد بسیاری از نوع استعاره‌های غریب و نامطبوع به اصطلاح غیرشاعرانه می‌باشد. اما گاهی اوقات استعاره‌هایی در شعر او بویژه غزلیات او دیده می‌شود که نزد اهل ادب متعارف و شناخته شده است و درک آن برای مخاطبین چندان دشوار نیست، بلکه چه بسا بسیار هم مستحسن است. استعاره‌هایی همانند: سینه کفر (١٢/١) رخ انفاس (١٠/٧) آماجگاه حُسن (٥٥/٥) مشام دل و بوی تأثیر (٢٥/٤) و...

برخی از ابزارهای شاعرانه جدید برآمده از تشبیه و استعاره

در قلمرو بلاغت جدید، به ویژه از زمانی که بحث آشنایی‌زدایی‌های بلاغی به طور جدی توسط برخی از استادان نام‌آور معاصر همچون: دکتر شفیعی کدکنی و دکتر شمیسا مطرح شد، شاهد مطرح شدن برخی اصطلاحات زیبایی شناختی هستیم، که اگرچه در گذشته شعر و ادب فارسی وجود داشته اما به واسطه آن که بلاغیون گذشته ما نام مشخصی برای آن‌ها در نظر نگرفته بودند، مهجور و ناشناخته مانده بود.

خوشبختانه در دهه‌های اخیر که نقد زیبایی شناختی شعر فارسی، وجهه همت تعدادی از شیفتگان و دلسوختگان ادب فارسی گردید، اصطلاحاتی در گستره

زیبایی‌شناسی شعر و ادب فارسی مطرح شد که در حقیقت ریشه در همان اصطلاحات بنیادی بلاغت قدیم یعنی، تشبیه و استعاره دارد. البته باید متذکر شد که برخی از آن‌ها همانند «اغراق» در بلاغت گذشته با همین نام وجود داشته است. اکنون در این قسمت که به نوعی می‌توان آن را قسمت دوم تحقیق حاضر به حساب آورد. مهم‌ترین این اصطلاحات را همراه با نمونه‌هایی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم.

وابسته‌های عددی

از شگردهای شاعرانه‌ای، که از رهگذر استعاره‌های کنایی باید بدان پرداخت و آن را از مصادیق هنجار گریزی‌های شاعرانه به شمار آورد، وابسته‌های عددی است در این شگرد شاعرانه، شاعر در گزینش معدودهای مورد نظر از هنجارهای مرسوم روی می‌تابد و به جای انتخاب معدودهای کلیشه‌ای و وابسته‌های معمول و متداول آن‌ها، نوآوری‌های بی‌سابقه و ترکیبات بدیع و خیال‌انگیز پدید می‌آورد و از این طریق بر آن است تا بر ارزش هنری شعر خود بیفزاید. «مثلاًاگر بگوییم یک لیوان آب بده، برای تمام فارسی زبانان این گزاره هیچ غرابتی ندارد و کاملاً آن را منطبق برهنجار طبیعی محور همنشینی کلام مطرح کرده‌ایم. ولی اگر بگوییم «اجازه بده یک مژه بخوابم» چنان که در این شعر طالب: «نگذاشتم که یک مژه خواب عدم کند (غ ٤٤٨)، انحرافی است آشکار از هنجار طبیعی کلام». (حسن‌پور آلاشتی، ١٣٨٤، ١٣٨) شایان یادآوری است که این بحث را نخستین بار استاد شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند خود «شاعر آینه‌ها» مطرح کرده‌آند. لذا خوانندگان ارجمند را برای اطلاعات بیشتر به کتاب مذکور (ص ٤٥) ارجاع می‌دهیم.

این شگرد شاعرانه (وابسته‌های عددی) در شعر طالب به چهار شکل جلوه‌گر شده است. که در این قسمت هر یک از آن‌ها را با مثال‌هایی مورد بحث قرار می‌دهیم.

نوع اول: عدد + حسّی + حسّی

همانند «صد گریبان چاک»:

عرض چاک پیرهن می‌کردم از بیداد دوست

دامن تاری فشاندم، صد گریبان چاک ریخت

(۱۶۰/۵)

یک دو بغل‌وار گل:

از گلابـش نشـود شیشـه همـت لبـریــز

حاصل باغ فلک یک دو بغل‌وار گل است

(۳۳۱/۵)

هم‌چنین اسـت ترکیبـات: هـزار شـعله زبـان (۱۱۲۲/۱) دو پیـرهن عـرق شـمع (۱۱۵۸/۵) صد خم افلاطون (۱۴۹۷/۱) و...

نوع دوم: عدد + حسّی + انتزاعی

همانند: نیم غنچه تبسم

حاشا که در بساط دلی درد خو بود ذوقی که نیم غنچه تبسّم از او بود

(۴۹۴/۱)

یا: نیم شعله اثر

در درون سینه زافسردگی دلی است مرا

که نیم شعله اثر در بساط آهش نیست

(۲۲۲/۴)

همچنین است: صد میخانه ذوق باده ۱۱۴۶/۰۳) صد مصربها (۸۰۶/۶) جبهه جبهه چین ملال (۱۱۱۷/۳) یک شام وار شمیم (۱۳۰۱/۱).

نوع سوم: عدد + انتزاعی + حسّی

همانند: نیم عذر نهنگ

ز سرکشی بگـذر، چهـره‌ای به خـاک فشـار

که نیـم عـذر، نهنـگ هـزار تقصیر است

(۱۰۳/۷)

نوع چهارم: عدد + انتزاعی + انتزاعی

همانند: یک تبسم‌وار شوری

من که عالم را نمکدان کردمی از بخت شور

یک تبســم وار شوری در نمکدانم نماند

(۵۰۱/۲)

یا: نیم رشحه فیض

انگـیز نیـم رشحـه فیضـم به مغـز نیست

گویـی به دسـت شعلـه دماغـم فشرده‌اند

(۴۹۶/۲)

تشخیــص

یکی از تصویرهای شاعرانه‌ای که در غزل‌های طالب و بسیاری از شاعران سـبک هندی از بسامد بالایی برخوردار است، «تشخیص» می‌باشد.

ادب دوستان فرهیخته نیک آگاهند که این شگرد شعری از آرایـه‌هـای فـن بـدیع است و علی‌الظاهر باید در گستره‌ی بلاغی دانش مذکور بحث کرد. اما از آنجا که تشخیص زیرمجموعه استعاره می‌باشد، لذا شایسته اسـت تـا آن را از منظـر علـم بیان که محور اصلی تصویر آفرینی‌های شاعرانه است، بکاویم و بررسـی نمـاییم. از آن‌جا که طالب شاعری استعاره‌گراست و تعلق خاطر فراوانی به آن دارد، پـس طبیعی است که به این مقوله، (تشخیص)، که از برآمـده‌هـای اسـتعاره مـی‌باشـد، توجه شایانی نشان دهد. همان‌گونه که پیش از این هـم اشـاره شـد، آن دسـته از

استعاره‌های طالب که در قالب تشخیص ظاهر می‌شوند، بنا به پیچیدگی ذهنی شاعر و اصرار در ابهام گویی، که وجه مشترک گویندگان سبک هندی است، غالباً به سوی تشخیص‌های پیچیده تجریدی و نامتعارف تمایل دارد و همین امر موجب می‌شود تا حدود زیادی، ارزش هنری تصویرهای مذکور از بین برود.

به عنوان مثال بنگرید به نمونه‌های ذیل:

گهی افتد، گهی پاپیچیدش در دامن مژگان
نگه از بس که گردد مضطرب هنگام رفتارش
(۱۰۲٤/٦)

چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی
اشک آمد و به گوش نگه گفت راز چشم
(۱۱۷۹/٥)

البته این موضوع در تمام غزل‌های طالب مصداق ندارد و گاه تشخیص‌هایی در شعر او می‌بینیم که اتفاقاً زیبا و از بار شاعرانگی فراوانی برخوردار است:

طالب نگهم عزم لبی داشت که ناگاه
پای مژه لغزید و به چاه ذقن افتاد
(٤۸٤/۷)

چون در آیینه گل بینی به چشم از گلبنِ عارض
شود آیینه مست از حیرت گل چیدن چشمت[1]
(۳۰۸/۳)

اضافه‌ی سمبلیک

در قلمرو علم بیان در پهنه‌ی تصویرگری‌های شاعرانه، که بیشتر از رهگذر همنشینی کلمات حاصل می‌شود، نوعی ترکیب شاعرانه است که در فرهنگ علوم بلاغی جدید «اضافه سمبلیک» می‌گویند. لازم به توضیح است که شگرد مورد نظر اگر چه در پیشینه‌ی ادبیات ما وجود داشته، اما هرگز نامی از آن در کتب بلاغی سنتی نیامده

است، بلکه از برساخته‌های بلاغت نوین است. در اضافه سمبلیک عموماً مضاف که در جایگاه مشبه قرار دارد به مضاف الیه (مشبه به) اضافه می‌شود. در حقیقت در این نوع ترکیبات مشبه سمبل و نشانه‌ای برای مشبه‌به می‌گردد. مثل عقاب جور، که عقاب سمبل و نشانه جور و ستم است. (شمیسا، ۱۳۷۰، ۱۳).

این شگرد شاعرانه در غزل‌های طالب در سطح قابل توجهی به کار رفته است. که به عنوان مثال می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

قحط مصر خوبی آمد یاد ایامی که حُسن
کم ز صد یوسف نهان در هر بن چاهی نداشت
(۳۵/٤)

در بیت فوق «مصر خوبی» اضافه سمبلیک است، بدین معنا که سرزمین مصر به سبب وجود مبارک حضرت یوسف سمبل خوبی و ملاحت شده است.

و یا «مصر ملاحت» در بیت:

یوسفی سر نزد از مصر ملاحت که پدر
دل قافله دل در سر کارش بشکست
(۳۱۳/٤)

همچنین است «مصر بلاغت» در بیت زیر:

همچنان «طالب» از مصر بلاغت می‌رسیم
وین غزل بهر عزیزان است راه آورد ما
(۱۰/۹)

پارادا‌کس

از دیگر شگردهای شاعرانه در غزل‌های طالب که از بسامد چشمگیری برخوردار است، «پارادکس» یا همان تصویر «متناقض‌نما» می‌باشد.

«هرچند پارادوکس عنصر مشترک شاعران سبک هندی است و کم و بیش در شعر تمامی شاعران این عصر دیده می‌شود، اما بسامد آن در شعر طالب نسبت به شاعران قبل از او تا حدّ قابل توجهی بیشتر است. اساساً بخشی از زمینه عمومی

شعر او را همین بیان نقیضی و تصاویر پارادکسی تشکیل می‌دهد» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۵).

متناقض نما، که امروزه آن را از ظریف‌ترین تکنیک‌های آشنایی‌زدایی می‌دانند، در حقیقت «قرارگرفتن برابرهای ناسازمند و متناقضی است که علی رغم ناساز بودن‌شان در ظاهر، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، آن گونه که از پیوند آن‌ها معنایی زیبا و شاعرانه، که البته بی‌سابقه و خارج از هنجار مألوف سخنوری است، شکل می‌گیرد.»(اصفهانی عمران، ج ۱: ۸۲) نمونه‌هایی از تصاویر پاردکسی (متناقض‌نما) در غزل‌های طالب:

گویند شکر معشوق با صد زبان خاموش

پروانه‌های مسکین در عین سوختن‌ها

در کمند وحدتم، آزاده‌ای چون من کجاست

دولت دیدار را آماده‌ای چون من کجاست

(۲۸۷/۱)

«در کمند آزاد بودن»، تصویری متناقض است که در بیت فوق موردنظر شاعر می‌باشد. از دیگر نمونه‌هاست:

برگ عدم ساز کن دلا که در این عهد　　عمر طبیعی نصیب برق و شراب است

(۲۱٤/۲)

خوی گرم شعله سردی بر نتابد زینهار　　رخ‌نشویی تا به صد آتش نشویی آب را

(۱۷۰/۳)

هم‌چنین است ترکیب‌های: «آتش تر» (٤۷۳) محبت حصمانه (۵۱۲) و...

حسامیزی

از دیگر کاربردهای شاعرانه که سهم در خوری در تصویرهای شعری طالب آملی و بساری از شاعران سبک هندی دارد، حسامیزی است. حسامیزی که آن را همچون پارادکس باید از شاخه‌های فن بیان و انواع مجاز در زیبایی‌شناسی شعر فارسی شمرد، پدیده‌ای هنجار گریزانه است که در آن هنرمند یکی از حواس

پنج‌گانه را با حسی دیگر در می‌آمیزد و از این رهگذر، معنای غیرمنتظره‌ای را به مخاطب القاء می‌کند» (همان: ۸۳).

یکی از پژوهشگران با ذوق معاصر در سبک هندی در ارتباط با این شگرد شاعرانه در شعر طالب می‌گوید: «یکی از ویژگی‌های مشترک شعر طالب با شعر دیگر شاعران این عهد که در شاخه هندوستانی سبک هندی پرکاربردتر و در شاخه ایرانی سبک هندی کمرنگ‌تر و کم کاربردتر است، در هم آمیختن دو یا چند حس با یکدیگر است که به آن حسامیزی گویند.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤، ۱٥٦) در اینجا باید متذکر شد که حسامیزی به کار رفته رد شعر طالببا حسامیزی‌های شاعرانی همچون بیدل، که اصرار زیادی به ابهام‌گرایی و پیچیده‌گویی دارند، متفاوت است. بدین معنا که حسامیزی طالب هیچ‌گاه از ترکیب دو حس تجاوز نمی‌کند و خواننده با اندکی دقت و ذوق به راحتی می‌تواند فضاهای تصویر شده را درک نماید اما در شعر شاعران ابهام‌گرایی همچون بیدل، حسامیزی‌های به کار رفته، گاه از دو حس در می‌گذرد و با تنیده شدن چندین حس با هم، شعر را بیش از پیش مبهم و پیچیده می‌نمایند مثلاً بیدل در شعری می‌گوید:

«پنهان تراز بو در ساز رنگینم» شاعر در مصراع مذکور سه حس چشایی (بو) دیداری (رنگین) و شنوایی (ساز) را با هم تلفیق کرده و با این کار فهم شعر را برای مخاطب تا حد قابل توجهی دشوار کرده است. (همان: ۱٥۷).

همچنین باید اضافه نمود که حسامیزی‌های طالب بیشتر از رهگذر ترکیب محسوسات، که بیشتر از نوع حس شنیداری و دیداری است،ساخته می‌شود که در این قسمت نمونه‌هایی از آن‌ها را یاد می‌کنیم:

زهرها بر لب از آن خنده‌ی شیرین دارم

تلخی طعم سخن شاهد حال است مرا

(۳۸/۳)

شاعر در بیت فوق دو حس چشایی (طعم تلخ) و شنیداری (سخن) را با هم در آمیخته است.

زودا که مشامت شنود بوی حقیقت

زین مشک که در نافه آهوی حجاز است

(٤٧/٢)

«شنیدن بوی» ترکیب حسامیزی است که البته در شعر شاعران پیش از طالب آورده شده است.

چنان که حافظ گوید:

بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم   شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد

همچنین است در ابیات ذیل:

«طالب» نشد از یاد مرا انجمن دوست

در گوش هنوطم، مزه صوت و نوا هست

(٢٩٣/٧)

با تف سینه ساختم طره ناله آتشین

رنگ ترانه به رخ بانگ هزار سوختم

(١١٦٦/٢)

اغـراق

از شگردهای شاعرانه دیگری که باید به عنوان یکی از مختصات سبکب در شعر طالب و دیگر شاعران سبک هندی بدان نگریست، اغراق است. «اغراق را می‌توان زمینه عمومی و رنگ اصلی تصاویر شعر طالب دانست. کمتر تصویری از او می‌توان یافت که بر زمینه اغراق بنا نشده باشد. اصولاً «تلاش معنی بیگانه جستن» و «صید معنی رنگین و غریب» به نوعی مبالغه و اغراق منجر می‌گردد. چون مسیر اصلی اغراق، گذر از هنجار عادی و ممکن صفتی و یا هر امری است، خواه در جهت «بزرگ‌نمایی» و خواه «خردنمایی» و یا هر رویکرد دیگری. اساساً شاعران این عهد در تمام تصویرسازی‌ها و معنی آفرینی‌های‌شان در پی خروج از هنجار عادی و کشف روابط تازه ناشناخته و اعجاب برانگیزنده، به

همین سبب خواه ناخواه اغراق و مبالغه ملازم تصاویر شعر این دوره است. طالب که در پی استعارات و تشبیهات نازک است، طبعاً با نازک اندیشی‌هایش، استعارات و تشبیهات اغراقی فراوان خلق کرده که گاه بسیار زیبا و مایه حریت است.» (حسمن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۱)

حال به عنوان نمونه، برخی از زیباترین اغراق‌های طالب را در اینجا می‌آوریم:

کثرت ضعف به حدی است که نتوان فهمید
تن ما را زیکی رشت هپیراهن ما
(۳/۵)

آیینه راز برق نفس آب ساختیم
غافل که آب نیز بپذیرد مثال دوست
(۲۸٦/۲)

خوی بس که برعذار تو رنگین ز شرم گشت
پنداشت که دیده‌ام که شراب از تو ریخت
(۱۹۲/۳)

تو چون تیرافکنی آهوی تصویر
به دیبای منقش می‌توان کشت
(۱٤٤/۵)

اگرچه اغلب پژوهشگران، مهم‌ترین عامل روی آوردن شاعران سبک هندی را به اغراق، عموماً «تلاش معنی بیگانه جستن» و «صید معنی غریب» دانسته‌اند (آنچنان که محقق فاضل و ارجمند دکتر حسن‌پور آلاشتی نیز عنوان داشته است) اما برخی منتقدان دلیل این امر را با توجه به حاکمیت سخت‌گیرانه شیعه در دوره صفویه، اعتقادات مذهبی، دانسته‌اند. استاد شفیعی در این باره می‌گوید: «بعضی از ناقدان معاصر کوشیده‌اند این روحیه [اغراق] را حاصل شیعی بودن بدانند و اینکه عقاید شیعه برغلو است، اگر چنین باشد، انتشار شیعی و عقاید شیعی را، در قلمرو زبان فارسی، شاید بتوان یکی از عوامل گسترش مبالغه و اغراق دانست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۱۳۸)

پی‌نوشت

۱)ـ این بیت طالب یادآور ابیات زیبایی است از خاقانی کـه شـاعر آن را در پنـاه آرایه تشخیص و اغراقی لطیف چنین گفته است:

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه　　　ما را نگاه در تو و ترا اندر آینه

تا آینه جمال تو دید و تو حسن خویش　　　تو عاشق خودی زتو عاشق‌تر آینه

(دیوان اشعارریال تصحیح دکتر سجادی، ص ۱۰۲)

منابع و مآخذ:

الف ـ کتاب‌ها:

ـ حسن‌پور آلاشتی، حسین، ۱۳۸٤، **طرز تازه (سبک‌شناسی غزل سبک هندی)**، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

ـ خاقانی، افضل‌الدین، ۱۳۷۳، **دیوان اشعار**، تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات زوار.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۰، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آگاه.

ـ شمسیا، سیروس، ۱۳۷۰، **بیان**، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.

ـ طالب آملی، **کلیات اشعار**، تصحیح طاهری شهاب، انتشارات کتابخانه سنایی، بی‌جا، بیتا.

ـ نعمانی، شبلی، **شعرالعجم، ۱۳۸٦**، ترجمه سید محمدتقی فخرداعی گیلانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات دنیای کتاب.

مقاله:

ـ اصفهانی عمران، نعمت، (۱۳۸۲)، «**برخی هنجارگریزی بلاغی در شعر و ادب فارسی**، مجموعه مقاله‌های نخستین همایش استادان زبان و ادبیات فارسی، ۲ ج، به کوشش محمد دانشگر، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

تاثیر قرآن در اشعار طالب آملی

دکتر شراره الهامی[1] ـ مهتاب آبدارزاده[2]

چکیده:

بهره‌مندی شاعران و نویسندگان ایران زمین از کلام الهی یکی از معیارهای فصاحت و بلاغت محسوب می‌شود. گویندگان و ادیبان علاوه بر بهره‌مندی از مفاهیم قدسی و ارزشمند آنان را بر آن داشته تا از واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحات، اشارات و تلمیحات استفاده کرده و بتوانند در ساختن تصاویری زیبا از آن بهره‌مند شوند. طالب آملی شاعر نازک اندیش و خیال‌پرداز خطه‌ی طبرستان نیز از آیات قدسی به شیوه‌های گوناگون سود جسته و سخن خود را با ترکیبات، اشارات و تصاویری ساخته شده از کلام رحمانی مزین نموده است در این پژوهش ضمن استخراج و طبقه‌بندی ابیاتی که از آرایه‌های حل، اقتباس، درج و تلمیح برخوردارند به میزان تأثیرپذیری غزلیات طالب آملی از قران کریم می‌پردازیم.

واژگان کلیدی:

قران کریم، طالب آملی، تلمیحات، حل و درج

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی

مقدمـه:

از آن روز که اراده‌ی حق بر آن تعلق گرفت که دست محبت الهی، دگر بار از آستین برگزیده‌ی عالم، خلق را بنوازد و انوار ملکوتی، بر زبان فرشته‌ی قدسی، از آیات رحمانی «سراجاً منیراً» دیگری را به هستی بنماید، انوار آن نور بی‌پایان از کلام مبارک حضرت نبوی، در ضمیر پاک نهادان تابیدن گرفت و کالبد بی‌رمق مستعدان روشن بین را حیاتی دیگر بخشید. در سده‌های نخستین درخشش آن فروغ جاودانی، تجلی آشکاری به صورت یک اندیشه‌ی روشن در شعر و ادب این مرز و بوم به چشم نمی‌آید، تا اینکه سخنوران قدسی همچون سنایی و مولوی، ناصرخسرو و عطار، سعدی و حافظ و صدها تن دیگر، آیات مبین را جوهره سخن خویش نهاده‌اند که نهاد اندیشه آنان بود و بر سبیل شعر که خود از نوع کلام وحیانی است به بیان حکمت معنوی همت گماشتند، به گونه‌ای که این اندیشه و حرکت، جزء جدایی‌ناپذیر کلام معنوی شعر قرار گرفت و سخن پارسی بدون آن رنگ و بوی نمی‌یافت. اوج این سیر روحانی با اندیشه‌ی عارفانی است که نه تنها به کلام مبین استشهاد بلکه استناد جسته‌اند، تا تبیین روشن از سیر و سلوک برای شیفتگان جان باخته داشته باشند. پس از سالیانی چند این نکته به عنوان یک حرکت و سنت ثابت در کلام سخنوران ادیب ساری و جاری بود، اما عصر شاعرانی همچون صائب و طالب، کلام حق از سبیل اندیشه‌ی رایج و فرهنگ عام نگریسته می‌شد، نه چون سنایی و مولوی که آنان شیفتگانی نا آرام در برابر جذبه‌های آیات رحمانی بودند. باتوجه به نکته‌ی یاد شده، برآنیم تا تأثیرات آیات خداوندی را بر اندیشه‌ی طالب آملی، در دیوانش ببینیم. لازم به تأکید است که نه تنها طالب بلکه بسیاری از سخنوران هم عصر وی بر آن نبودند تا مفاهیم قدسی آیات را در شعرشان شرح و بسط دهند، یا تفسیر و تاویلات خود را از آیات بنمایانند تا از رهگذر آن حقیقتی را بر رهروان سیر و سلوک بگشایند، بلکه برای افزونی حلاوت سخن، و نمود تصاویر زیباتر و

جذاب تر بدان پرداختند و گاه در این راه بخوبی عرض هنر نمودند .طالب آملی به چند دسته از آیات سود جسته است :

الف) ترکیباتی که در سروده هایش، وام گرفته از کلام حق است.

ب) اشاراتی به آیات قرآن دارد چه به صورت درج یا حل و اقتباس.

ج) در ساختن تصاویر دل‌انگیز از قصص قرآن به گونه‌ی تلمیحی سود برده است.

الف) ترکیبات وام گرفته از قرآن:

۱- استغفرالله:

نسیم معجز نما، استغفراله ساحرم طالب

ولی زین سحر با هر منکر اعجاز می‌کوشم

این ترکیب برگرفته از آیه (و ان استغفرالله غفورا رحیما (۱۰٦/ نساء) می‌باشد.

۲- اولی‌الامر:

فرمان همایون «اولی الامر» ضمیرم در طی رقم است درآغوش نفاذ است

یا اَیَها الذین امنو اطیعو الله و اطیعوالرسول و اولی الامر مِنکم. (۵۹/ نساء)

۳- بسم‌الله:

نبندد راه بال افشانی ما تیغ بسم الله که می‌اندازد از پرواز مرغ بسمل مارا

در داستان نوح پس از ساختن کشتی، فرمود: و قالَ ارکَبوُ فیها بسم اللهِ مَجری‌ها و مُرس‌ها (٤١/ هود)

٤- تبارک‌الله:

تبارک الله زین گردش آفرین قلمت که برده آب رخ پیچمان طره حور

«تبارَکَ الله و ربَّ العالمین»(١٤/مومنون)

۵- حبل‌الله:

از این چاه تعلق نام گر یوسف شوم طالب

رهایی بی‌کمند جذب حبل الله کی یابم

«واعتَصموا بِحَبلِ الله جمیعاً و لا تَفَرَّقوا» (۱۰۳/ آل عمران)

٦- ماء معین

گر در رکابت زجا به ناز بجنبد گربه سجودش برند ماء معین را

ماء معین تعبیری است آیه «قُل ارایتُم اِن اصبَحَ ماءُ کُم غَوراً بِماءٍ معینٍ»(۳۰۹/ ملک)

۷- معاذ الله:

زبان در ذکر استغفار و دل در طاعت شیطان

معاذ الله نمی‌باشد بتر زین عشق سودایی

«قال مَعاذَاللهِ ان ناخُذَ اِلا» (۷۸/یوسف)

۸- منّ و سلوی:

زخوش طبعی منّ و سلوی صفت ملایک نجنبد ز اطراف جانم

« و انزلنا علیکُمُ المَنَّ والسَّلوی» (۵۷/ بقره)

۹- نعوذبالله

در این دو روزکم آمد مرا سه دانگ حیات

نعـوذبـالله اگـر چـار بگـذرد یـا پنـج

«قالَ اَعُوذُ بِاللهِ اَن اَکَوُنَ مِنَ الجاهلین»

۱۰- سبع شداد:

پوشم سَلَب شعر چو دانم که تو دانی کان پایه مرا ثامن سبع شداد است

اشاره به آیتی که خداوند فرمود بر فراز سر شما آسمان هفتگانه‌ای آفریده‌ایم:
«وَ بَنینا فَوقَکُم سَبعاً شداداً» (۱۱/ بنأ)

۱۱- نورٌ علی نور:

یا مگر بهر جلای چشم ارباب نظر   که ایزد معنی نوراً علی نور آشکار

حضرت حق در قرآن خود را نور آسمان و زمین می‌داند و از نور حضرتش هر آن کس را که بخواهد هدایتگر خواهد بود.

«اللهُ نورُ السَّموات وَ الأَرضِ ..... نُورٌ علی نُورٍ یَهدِی اللهُ لِنُورِهِ مَن یَشاءُ» (۳۵ /نور)

ب) تلمیح به آیات قرآنی

طالب در سروده‌هایش اشاراتی به آیات قرآن دارد چه آن گاه که صریح و آشکار (درج) عین متن قرآن را می‌آورد و چه با به کارگیری مضامین آن (حل و اقتباس). در اینجا از باب نمونه مواردی نقل می‌شود:

آفرینش به امر«کُن»

خالق قادر که کرد خلق به حرف دویی   هم حرکات فلک هم سکنات زمین

«اِنّما قَوُلُنا لِشیٍ اِذ اَرَدناهُ اَن نَقُولَ لَهُ کُن فَیَکُون»(۴۱/نحل -۳۵/مریم – ۸۲/یس)

ابلیس و نافرمانیش و رانده شدن از درگاه الهی:

همین خجلتم دور دارد زخدمت   چو ابلیس مجرم ز درگاه باری

مکن کبر شـومـی کبر کز شیـطان   به تحت الثری ز آسمان اوفتاده

خداوند به ملائکه فرمان می‌دهد که در برابر آدم سجده کنند، همگان جز ابلیس چنین کردند:

«فَسَجَدَ الملاءِکَه کُلُهُم اجمعونَ الا ابلیس اَبی اَن یَکوُنَ مَعَ الساجدین» (۲۹/۳۰/حجر)

وقتی شیطان چنین کرد خداوند فرمود: «قالَ فاخرُج مِنها فَاِنَّکَ رَجیمُ وَ اِنَّ علیکَ لَعنَتی اِلی یَومِ الّدین»

«قال ربّ فاَنظرنی اِلی یَومِ یُبعثونَ قالَ فاِنَّکَ مِنَ المُنظَرینَ اِلی یَوُمِ الوَقتِ اَلمعلومِ قالَ فَبعِزَّتِکَ لَاُغوِیَنَّهُم اَجمعینَ اِلاّ عِبادَکَ مِنهُمُ المُخلصینَ» (۸۲-۷۸/ص)

اعمال انسان و ثبت کرام الکاتبین:

آن گند کارم که ثبت دفتر اعمال من رعشه بر دست کرام الکاتبین می‌افکند

ترک عصیانم زبیم وعده‌ی دوزخ نبود عذر تصدیع کرام الکاتبین می‌خواستم

اشارتی است به این آیه که خداوند برای انسان نگهبانی قرار داده است تا کرده‌های او را ثبت کنند:

«و اِنَّ عَلیکُم لَحافِظینِ کِراماً کاتبینَ یَعمَلوُنَ ما تَفعَلون» (۱۲-۹/ اتعطار)

اعمال انسان و معیار بودنش:

قول نیاید به کار به فضل بود در شمار منکر گفتار شو، امت کردار باش

خداوند از مومنان می‌خواهد که آنچه را که انجام نمی‌دهد نگویند غضب خداوند در آن است که چرا می‌گویند آنچه را که عمل نمی‌کنید.

«یا ایها الذَّینَ امنو ا لِمَ تَقُولونَ مَالا تَفعَلون، کَبُرَ مَقتاً عِندَ اللهِ اَن تَفولوا ما لا تَفعَلُون»

انسان، خلقت از گل و دمیدن روح الهی:

عـالـم اجســاد را زیـنــت از ایشــان بــداد

هر جسدی را به روح ساخت به خلعت قرین

خمیــر مـایـه‌ی زلـف تــو و دمــاغ مــرا

قضــا ســرشتـه زاب و گــل پــریشـــانــی

در بحث آفرینش انسان در قرآن آیاتی چند بر این نکته اشاره دارد که پس از ساختن از گل، از روح الهی در ان دمیده شده و خلقت این موجود به پایان آمد.

«وَ لَقَد خَلَقنا الاِ نسانَ مِن صَلصَالٍ مِن حَمَاءٍ مَسنونٍ ..... فَاِذا سَوَیتُهُ وَ نَفَختُ فیهِ مِن روُحی فَقَعو الَهُ ساجِدین» (۲۸،۲۵/حجر)

پذیرش ربوبیت خداوند در عالم ذر:

مکش صفیر که از بلبلان مست نه ای
به نیم جرعه خراب از می الست نه ای

ایزد چو کمـان ابـرویت را بنگـاشت
زود دید قدرت همه بر روی بگماشت

خــم داد ز غــم الستـش تا امـروز
زه کـردن او را بـه قیـامـت بگمــاشت

اشاره دارد به پیمان خداوند از ذرّیه آدم (ع) آنجا که همه جمع کرد و از آنان پرسید که آیا من پروردگارشما نیستم، همگان جواب دادند آری:

«و اِذا خَذَ رَبَکَ مِن بنیآدَمَ مِن ظُهُورِهِم ذُرِیّتهِم وَ اَشهَدَهُم عَلی اَنفُسِهم اَلستُ بِربِکُم قالو بلی شَهِدنا اَن تَقُو وایَومَ القِیمهی اِنا کُنا هذا غافِلینَ» (۱۷۲/ اعراف)

توکل بر حق و نگهبانی از جانب او:

به پیش و پـس منکـر داده بـر توکـل رو
که تیغ زن زپس و نیزه‌دار در پیش است

اشاره است به آیاتی که خداوند به پیامبر فرمود آنگاه که تصمیم جزم بر کاری گرفته‌ای بر خداوند توکل کن و آن را انجام بده:

«فاِذا عَزَمتَ فَتَوَکل عَلی الله و اللهُ یُحبُّ المُتوکلینُ» (۱۵۹/ آل عمران)

همچنین درباره‌ی غافلان که به حق ایمان نمی‌آورند از پس و پیش آنان سدی است که حقیقت حق را بر نمی‌یابند:

«جَعَلنا مَن بینِ اَیدیهِم سَدّاً وَ مِن خَلفِهم سَدّاً فَاَغشَیناهُم فَهُم لا یُبصِرون»(۸/یس)

حجاب و آیاتش:

بیرون ز هفت پرده‌ی شرمت عبور نیست

نازل مگر به شأن تو شد آیات حجاب

در سوره‌ی نور خداوند به تفصیل به مردان و زنان مومن و همسران حضرت رسول فرمان پوشش و حجاب را مطرح می‌نماید، آنجا که می‌فرماید:

«قُل لِلمومنینَ یَغُضّواً مِن اَبصارِهِمِ و یَحفَظُوا فُروجَهُم ذلکَ اَزکی لَهُم انَ الله خَبیرُ بما یَصنَعونَ وَ قُل لِلمومنات یَغضضُنَ مِن اَبصارِهنَّ وَیَحفَظنَ فُروُجَهُنَّ وَ لا یُبدینَ زینَتُهنَّ الا ما ظَهَرَ مِنها وَلیَضرِبنَ بَخُمُرِ هِنَّ عَلی جُیو...»بهنَّ(۲۹-۳۰/نور)

دنیا و رنج و عذاب:

در جهانی زاده‌ام کانجا ز شادی نام نیست

قاصدان عیش را سوی دلم پیغام نیست

اشاره است به آیه‌ای که خداوند می‌فرماید انسان را در رنج و سختی آفریدم:

«لَقَد خَلَقنا الانسانَ فی کَبُدٍ»(٤/بلد)

رحمت خداوند و مأیوس نشدن:

همه را چشم به سوی کرم و من زحجاب

جانب مغفرت از دور نگاه می‌دارم

گر به قدر سر مویی گناهی دارم

فارغم زآنکه چو عفو تو پناهی دارم

اشارتی است به آیه‌ای که خداوند فرمود از رحمت و روح الهی ناامید نباشد که ناامیدی جز از کافران نمی‌باشد:

«وَلا تَیأسُوا مِن رَوحِ اللهِ، اِنَّهُ لا یَیأسُو مِن رَوحِ اللهِ الاّ القومُ الکافِروُنَ» (۸۷/یوسف)

حتی طالب خطاب به ابلیس، اورا به رحمت خداوند امیدوار می‌سازد:

ابلیس را بگوی که بگشای لب به عذر

از رحمت خدای چه مأیوس گشته‌ای

زکات حضرت امیر(ع) در حال رکوع:

کف بی‌آستینش در کنار سایل افشاند

جواهر خوش‌ها هر خوشه چو عقد ثریایی

اشاره‌ای ست به آیه‌ای که خداوند ولایت بر مؤمنان را منحصراً از آن خداوند و رسول و مومنینی می‌داند که برپا دارندگان نماز هستند و در حال رکوع زکات می‌دهند (آیه در شأن حضرت امیر نازل شده است):

«انما وَلِیّکُمُ الله وَ رَسُولُهُ وَالذینَ آمنوا الَّذینَ یقیمونَ الصلوةَ و یُوءتونَ الزَّکَوهَ وَهُم راکِعوُن» (۵۵/مائده)

سوره طوبی:

سوره طوبی مخوانش که نخل آه من است

که شاخه‌ها به فلک برده ریشه‌ها به زمین

سـرم به سـوره‌ی طـوبـی فـرو نمـی‌آیـد

کـه سـایـه پـرور نخـل قـد بلنـد تـوام

اشاره‌ای است به سدرة المنتهی که شب معراج حضرت رسول(ص) آن را مشاهده کرد:

«وَلَقَد رَاهُ نَزلَهی اُخری عِندَ سِدرَهِ المنتهی عِندها جَنَّةُ المأوی» (۱۴-۱۲/ نجم)

شهیدان و حیات آنها :

به کوی او شهدا زندگان خاموشند نمی‌زنند دم و کارشان مسیحایی است

مصراع اول از این باور سرچشمه دارد که خداوند فرمود که شهیدان راه حق مردگان نیستند، بلکه زندگان‌اند که در پیشگاه حضرتش روزی می‌خواند:

«وَلا تَقُولوا لِمَن یُقتَلُ فی سَبیل اللهِ اَمواتاً بَل اَحیاء عِندَ رَبّهِم یُرزَقُون» (۱۶۹/آل عمران)

شیطان و فریب آدم:

عشق هم آدم فریب افتاده طالب هوشدار

نیست شیطان لیک چون شیطان ره آدم زند

وقتی خداوند حضرت آدم و همسرش را در بهشت از شجره ممنوعه‌ی باز داشت، شیطان آنان را فریفت و این سبب هبوط آنان شد :

«یا اَدَمُ اسکُن اَنتَ وَ زَوجُکَ الجَنَّةَ وَ کُلا مِن حَیثُ شِئتُما وَ لا تَقرَبا هذهِ الشَّجَرَةَ فَتَکونا مِنَ الظّالمینَ فَوَسوَسَ لَهُما الشَیطانُ لِیُبدیَ لَهُما ماوُرِیَ عَنهُما مِن سَواتِهِما و قالَ ما نَهیکُما رَبُّکُما عَن هذهِ الشّجَرَةِ الاّ اَن تَکونا مَلَکینِ اَو تکونا مِنَ الخالدین» (۱۹-۱۸/اعراف)

قوم یأجوج:

یأجوج وارهریک با تیشه‌ی زبان آورده اندر رخنه به سدّ سکندری

اشاره شده است به سد ساخته شده‌ی ذولقرنین و قوم یأجوج و مأموج که موجب خرابی سد شده‌اند:

«قالوا یا ذَاالقَرنینِ اِنَّ یَاجُوجَ وَ مَأجُوجَ مُفسِدونَ فی الارضِ»(۹٤/کهف)

همچنین:

«اِذافُتِحَت یَأجُوجُ و مَأجُوجَ وَهُم مِن کُلَّ حَدَبٍ یَنسِلُون» (۹٦/کهف)

معراج حضرت رسول (ص):

نبود دوش همانا ز جنس شب رو بود به فرخی شب معراج طالع من بود

معراج حضرت رسول (ص) بنا به فرموده قرآن از مسجاالحرام به مسجدالاقصی، و از آن جا به آسمان‌ها بود که به برکت آن حقایقی برای حضرتش مکشوف شد:

« سُبحانَ الّذی اَسری بِعَبدِهِ لَیلا مِنَ المَسجِدِالحرامِ اِلیَ المَسجِدِ الاقَصیَ الّذی بارَکنا حَولَهُ لِنُریَهُ مِن آیاتِنا اِنَّهُ هُوَ السَّمیعُ البَصیرُ» (۱/ اسری)

و همچنین: «وَهُوَبِالأُفُقِ الاعلی ثُمَّ دَنی فَتَدَلّی فکانَ قابَ قَوسینِ اَو اَدنی... ما زاغَ البَصَرُ وَ ما طغی لَقَد رَای مِن آیاتِ رَبِّهِ الکُبری» (۱۶-۱۷)۸-۶ / نجم)

میثاق و سمعنا:

دور از احباب آنچنان گشتم غافل از آیت سمعنا من

خدا در قرآن خطاب به گروندگان به حق می‌گوید: آن نعمت پیمانی که با خداوند بسته‌اید، که فرمانش را بشنوید و از او اطاعت کنید و بر این پیمان استوار شدید بخاطر آورید و از یاد نبرد:

« وَ ذکُرُ نِعمَهَ اللهِ عَلَیکُم وَ میثاقَهُ الّذی واثَقَکُم بِهِ اذقُلتُم سَمِعنا وَ اَطَعنا وَ اتّقُو االلهَ اِنَّ اللهَ علیمُ بِذاتِ الصُدور» (۶/ مائده)

ج- اشارات به قصص قرآن:

گونه‌ی دیگر بهره‌وری طالب از آیات الهی تلمیح از قصص قرآنی است. از جمله قصه‌های قرآن که بدان‌ها اشاره شده است قصه‌ی آدم، ابراهیم، اسماعیل، ایوب، بلقیس، خضر، سلیمان، داود، عیسی، موسی، هاروت، و ماروت، نوح، یوسف و یعقوب می‌باشد.

در این قسمت برای نمونه به چهار قصه ابراهیم، عیسی، موسی، و یوسف می‌پردازیم که برای دل انگیزی سخن از احسن القصص قرآن، داستان یوسف، شروع می‌کنیم:

۱- قصه یوسف (ع):

در دیوان طالب حدود صدو اندی بار به این قصه زیبای قرآن اشاره شده است که در اینجا چند مورد نقل می‌شود:

الف) به چاه انداختن یوسف

قـــــرآن یــوسـفــی مصــر اقبــال را
کـز اخـوانـت انــدیشـه‌ی چـاه نیـست

القصـه نه مستیم نه هشیار بلایی است
گـرگ دهـن آلـوده‌ی یـوسـف نـدیـده

چون دنیـا عاشـق دیـن را کجـا افتـد پسنـد
گرگ یوسف دیده کی گردد به گرد گوسفند

از یـوسـف خـویشتـن گـریـزان رفتنـد
در چـــاه بـــه ریسمـــان شیطـــان رفتنـد

اشاره به آیاتی است که در آن آمده است که برادران مشورت می‌کنند که یوسف را بکشند یا به چاه بیافکنند، تصمیم به افکندن در چاه شد، تا رهگذرانی او را دریابند، شب هنگام وقت بازگشت در پیش پدر دریدن گرگ را بهانه غیبت یوسف (ع) قرار دادند.

« اُقتُلُو یُوسُفَ اَوِ طرَحُوهُ اَرضاً یَخلُ لَکُم وَجهُ اَبیکُم وَ تکونُوا مِن بَعدِهِ قوماً صالحینَ ، قالَ قائِلٌ مِنهُم لا تَقتُلوا یُوسُفَ وَ اَلقُوهُ فی غَیابَتِ الجُبِّ یَلتَقِطهُ بَعضُ السَّیّارَه ان کُنتُم فاعلین » (۹–۸/ یوسف)

«وَجاءُ وا اَباهُم عِشاءً یَبُکُونَ قالُوا یا اَبانّا ذَ هَبنا نَستَبِقُ وَ تَرَکنا یُوسُفَ عِندَمَتا عِنا فاکَلَهُ الذِّئبُ وَ ما اَنتَ بِمُومِنٍ لَنا وَکُنا صادقین » (۱٦–۱۵/یوسف)

ب) یوسف در چاه و گذر کاروانیان و فروش یوسف به بهای اندک:

یوسفی در کاروان دارم که صد مصرش بهاست
وای ای گرگان اگر بر کـاروان مـن زنیـد

دلو چون فانوسی نورانی برون آمد ز چاه
آگهم سازید ای کنعانیان کاین چاه نیست

دریـغ عمـر کـه در کـاروان غفلـت رفت

که را خبر چنین یوسفـی بـه قـافلـه بـود

اشاره‌ای است به آیات زیر:

«وَجاءَت سَیّارَه فَاَرسَلوُا وارِدَهُم فَاَدلی دَلوَهُ قالَ یا بُشری هذا غُلامُ وَ اَسَرُّوهُ بِضاعَه‌ی وَ اللهُ علیمُ بِما یعلمون وَ تَرَوهُ بَثَمَنٍ بَخشٍ دَراهِم مَعدُودَهٍ وَکانو فیه مِنَ الزّاهدین»(۲۰-۱۹/یوسف)

ج) دلباختگی زلیخا و اتهام به یوسف:

گـرهـی بـوده بـر طـره‌ی یـوسـف نـاگـاه

قسمـت گـوشـه‌ی ابـروی زلیخـا گشتـم

عشق بی جلوه‌ی حسنی نکشد ناز وجود

یوسفی است به هر جا که زلیخایی هست

فتنـه‌ی حسـن چـو پیراهن یوسف بدرید

عشق طرح دل یعقوب ز خاکش برداشت

اشاره به آیاتی است که زلیخا خلوت می‌کند و از یوسف کام می‌طلبد و یوسف به خدا پناه می‌برد و از وی می‌گریزد، زلیخا در پی وی پیراهن او را می‌کشد و پاره می‌کند:

«وَرَاوَدتهُ التیّ هُوَ فی بَیتِها عَن نَفسِه وَ غَلّقَتِ الأبوابَ وَ قالَت هَیت لَک قالَ مَعاذَالله .... وَ السَتَبَقَا الباب و قمیصه قَدَّت مِن دُبُرٍ» (۲۴-۲۲ / یوسف)

د) دعوت زلیخا از زنان مصر و دیدن یوسف و بریدن دست‌ها:

چو هست عاقبت سبب اتصال دوست

قطع ترنج و کف به زلیخا مبارک است

زلیخا در پی رسوایی و ملالت زنان مصر، به غرامت از آنان دعوت می‌کند و پس از آراستن مجلس، به دست هر یک ترنجی و کاردی می‌دهد آن گاه یوسف را

وارد مجلس می‌کند، زنان مصر محو جمال یوسف شده، دست‌ها را به جای ترنج بریدند، قرآن در این باره می‌فرماید:

«فَلَمَّا سَمِعَت بِمَکرِ هِنَّ اَرسَلَت اِلَیهِنَّ وَاَعتدَت لَهُنَّ مُتَّکَاً وَانتَ کُلَّ واحِدَه مِنهُنَّ سِکیناً وَ قالَتِ اخرُج عَلَیهِنَّ فَلَما رَاَینهُ وَ قَطَّعنَ اَیدَیَهُنَّ وَ قُلنَ حاش لِلَّهِ ما هذه بَشراً اِن هذا الاّ مَلکٌ، کریمٌ» (۳۰/یوسف)

ه) اتهام به یوسف و به زندان رفتن:

یوسف نیم اما زچه بی‌جرم و گناه
بختم سرپایی زده افکنده به چاهی

جذب شوق است که هر دم صنم مصری را
از حرم موی کشان تا به زندان آرد

این ندامت بس زلیخا را که در کنج فراق
خوابد او تنها و یوسف را به بر زندان کشد

اشاره است به آیات زیر که یوسف را به اتهام به زندان بردند، با این که می‌دانستند که وی بی‌گناه است، سخن زلیخا به زنان مصر است:

«قالَت فَذلِکُنَّ الَّذی لُمتُّننی فیهِ وَ لَقَد را راوَدتُهُ عن نُفسَهِ فَأستَعصَمَ وَ لَئِن لَم یَفعَل ما ءَامُرُهُ لَیُسجِنَنَّ وَ لَیَکوناً مِنَ الصاغِرینَ.... ثُمَّ بَدالَهُم مِن بَعدِ ما رَاَ وُالآیاتِ لَسَیجُنُنْهُ حَتی حِینٍ» (۳۱/۳۳ یوسف)

و) یعقوب در فراق یوسف و نابینایی وی:

مه را شده یعقوب صفت دیده سفید
و زکوک فتاده ارغنون ناهید

اشاره‌ای ایست به گریستن بسیار یعقوب در فراق یوسف و از دست رفتن نور چشمانش در آیه‌ی زیر:

«وَقالَ یا اَسَفی عَلی یوُسُفَ وَ ابیَضَّت عَیناهُ مِنَ الحُزنِ فَهُوَ کَظَیمٌ» (۸۳/ یوسف)

۲- قصه ابراهیم:

در دیوان طالب حدود دوازده بار از این قصه‌ی قرآنی سود برده شد. به چند مورد اشاره می‌شود:

الف)آتش نمرود و گلستان شدن بر ابراهیم :

زده‌ایـم آتـش نمـرود بـه سـامـان خلیـل
گربه گلـزار جهـان فـال شکفتـن زده‌ایـم

چون بر افروزیم از غیرت ملایم‌تر شویـم
خـلــقُ ابـراهیـم دارد آتـش نمـرود مـا

به او هر کس مقابل می‌نماید یوسف ما را
گل فـردوس را بـا آتش نمرود می‌سنجد

اشاره‌ای دارد به آیاتی که بیان دعوت ابراهیم (ع) است که در برابر آن نمرود آتش به پا می‌کند تا آن حضرت را بسوزاند اما آتش به فرمان خدا برای ابراهیم گلستان می‌شود.

«قالو ا حَرَقُوهُ و انصُرُوا الهَتِکُم اِن کُنتُم فاعلینَ، قُلنا یا نارُکُونی بَرداً و سلاماً علی ابراهیمٍ»(٦٨-٦٧/ انبیاء)

ب) ذبح اسماعیل:

ذابح چون ابراهیم خلیلم به صفت لیک
غیر دل خـون ریختـه مـذبـوح نـدارم

روح اسمـــاعیـــل در پـــرواز شـــوق
گرد هـر بسمـل گهـی تسبیـح خـوان

درآید روح اسماعیل در تن گوسفندان را
که خونین جامه از دست مسیحای زمان پر شد

ابراهیم به خواب می‌بیند که اسماعیل را ذبح کند، پس از بیان این رویا برای فرزندش، پسر، بی‌درنگ می‌پذیرد، این عمل مقبول درگاه حق قرار می‌گیرد آن جا که قرآن فرمود:

«قالَ یا بُنیَّ اِنی اَری فَی المَنامِ اَنّی اَذبَحُکَ فانظُر ماذا تَری قالَ یا اَبَتِ افعَل ما تُؤمَر سَتَجِدُنی اِن شاءَاللهُ مِنَ الصابرین َ فَلَمَّا اَسلَما وَ تَلَّهُ لِلجبینِ وَ نادَیناهُ اَن یا ابراهیمُ قَد صَدَقتَ الرَّءیا اِنا کَذلِک نَجزِی المُحسنین»(١٠٤-١٠١/ صافات)

۳- قصه‌ی عیسی بن مریم:

در قرآن مجید حدود صد و ده بار داستان عیسی بن مریم یاد شده است که به چند مورد اشاره می‌شود:

الف) نطق عیسی (ع) در گهواره و ادعای پیامبر خود:

آن عیسیان نادره هر یک به معجزی
در مهد مادر زده کوس پیمبری

گر ندیدی عیسی معجز بیان را در سخن
برلب او چشم دل بگشای در اثنای نطق

قرآن از مریم یاد می‌کند، آن گاه که پس از اتهام و روز بی‌سکوتش، در پی خرده‌گیری بروی، اشاره به کودک در گهواره می‌نماید، و عیسی (ع) لب به سخن می‌گشاید و مدعی نبوت می‌شود تا آن جا که می‌فرماید: «فَاَ شارَت اِلَیهِ قالوا کَیفَ نُکَلِّمُ مَن کانَ فی المَهدِ صَبیاً قالَ اِنی عَبدُ اللهِ وَ أتانی الکِتابَ وَ جَعَلنی نَبّیاً وَ جَعَلنی مُبارکاً اَینَ ما کُنتُ و... »(۳۰،۲۸/ مریم)

ب) اعجاز مسیح: زنده کردن مرده:

مکن تفاخر از احیای خلق ای عیسی — که زنده کردن نام وفا مسیحایی است
صد کشته زنده کرده به هر سو عجب مدار — گر تیغ یار دعوی عیسی دمی کند
تا چون دم مسیح به زندان سینه‌هاست — دل‌های مرده را کند احیا گریستن

درمان بیماران لاعلاج:

در طبابت چو عیسی است ولی مریم روح پرور است مرا

اشاره به این آیه که خداوند معجزات حضرت عیسی (ع) را بر می شمارد

«اَنیاَخلُقُ لَکُم مِنَ الطّینِ کَهَیئهِ الطَّیرِ فَاَنفُخُ فیهِ فَیَکُونُ طَیراً بِاذنِ اللهِ وَ اُبرِی ءُالاَکُمَهَ وَ الاَ برَصَ وَ اُحیِ الموتی بِاذنِ الله» (٤٨/آل عمران)

ج) عروج به آسمان، هم‌خانه‌ی خورشید شدن و عمر جاودانه

ای مریـم مسیـح مکـان کـز بسـاط نـور

سجـــاده افکننـــد بــه حــریـم تــو آفتـاب

ایوان رفیعی کـه بـه چرخش سـرو کار است

چون خلوت عیسی همه خورشید نگار است

جـامـه‌ی زیبنـده‌ی اقبـال را بـــر پیـکـرت

رشته‌ی عمر مسیح و خضر پود و تار بود

در قرآن است که عیسی کشته نشد و به دار آویخته نگشت بلکه اشتباهی رخ داده است و شبهه‌ای درباره‌ی وی به وجود آمد، و خداوند اورا به آسمان‌ها رفعت داد:

«وَقَولِهم اِنا قَتَلنا المَسیح عیسیَ ابنَ مریَم رَسوُلُ اللهَ وَ ما قتلوه ما صَلَبُوهُ وَ لکِن شُبَّه لَهم... بَل رَفَعَهُ اللهُ اِلیهِ وَ کانَ اللهُ عزیزاً و حکیماً» (١٥٧-١٥٦/نساء)

د) پاکی مریم:

ابکار خاطـرم همـه مـریـم طبیعـت‌اند

عیسی به مهدشان در، بی‌ننگ شوهری

اشاره‌ای است به پاکی حضرت مریم (ع) آن گاه که حتی نزدیکان وی، او را متهم کردند:

«یا اُختَ هارونَ ما کانَ اَبوُکِ امرأَ سَوْءٍ وَ ما کانَت اُمُکِ بَغِیاً» (٢٧/مریم)

و زمانی که روح القدس به وی نزدیک می‌شود:
«قالَت انّی یَکونُ لی غلامُ و لم یَمسَسنی بَشَرُ وَ لَم اَکُ بَغیاً» (۲۰ / مریم)

٤- قصه‌ی موسی:

از این قصه‌ی قرآنی طالب آملی به شیوه‌های گوناگون بهره برده است، حدود چهل بار در دیوانش بدان اشاره شده است، از باب نمونه به مواردی اشاره می‌شود:

الف) دیدن آتش از درخت در شب بعثت:

بی‌هوای آتش اندر فصل دی بیرون رود   تیرگر از یاد طبع مستقیمش تاب تیر
طایر شاخ چه‌ی طور اجابت بودم   در تأثیر بروی نفسم بر بستند

اشاره‌ای است به آیه آنکاه که در طور سینا موسی (ع) در پی آتش بود تا خانواده‌اش را گرمایی به دست آورد:
«اِذرَاناراً فقالَ لاِهلهِ امکُثُو ا انیّ انستُ ناراً لَعَلیّ اتیکُم مِنها بِقَبَسٍ اَو اَجِدَ عَلَی النارِ هُدی» (۹ طه)

ب) سخن گفتن خداوند با موسی (ع)

کلیم اگر به زمان تو در جهان بودی   چو کودکان ز تو آموختی سخن کردن
آن موسیم که چون بگشایم لب آورم   در آفرین زبان وضیع شریف را
کلیم الله دانشم بی تکلف   کلام الله نطق نازل به شأنم

خداوند با موسی بی‌واسطه سخن گفت و بدین سبب موسی (ع) کلیم الله شهره شد یک بار آن جا که موسی (ع) به رسالت برگزیده می‌شود:
«فَلَما اَتها نُودیَ مِن شاطیِ الوادِ الاَ یمَنَ فِی البقعَةِ المبارِکَه مِنَ الشَّجَرَه اَن یا موسی اِنی اَنا اللهُّ رَبُّ العالمینَ» (۲۹/ قصص)

بار دیگر آن جا که دربارهِی عصای دستش می‌پرسد و موسی جواب می‌دهد و لذت کلام با وی موسی را با اطناب در سخن وا می‌دارد:

«وَما تِلکَ بِیمینِکَ یا موسی قالَ هیَ عصایَ اَتَوَکَّوءُا عَلَیها وَاَهُشُّ بِها عَلی عَنَمی وُلِیَ مارِبُ اُخری» (۱۷-۱٦/ طه)

ج) تجلی حضرت حق در طور سینا:

منـزل طـورای کلیم، نغز تجلـی گـه است

لیک سرکوی دوست جلوه گه دیگر است

ابـرام مـن زیـاده از آن اسـت کـز سـوال

بتـوان زبـان بـریـد بـه یـک لـن ترانیـم

از بـرق تجلـــی تـــو بـــر طـــور دلـم

هـر ذره‌ی شوق موسی مدهوشـی است

عده‌ای از یاران موسی (ع) از وی می‌خواهند که خداوند را با چشمان خود ببیند، حضرت حق فرمود «لن ترانی» ای موسی (ع) هرگز مرا نمی‌بینی، اما به کوه نظر افکنید تا با تجلی حضرتش آشکار شود، کوه از هم پاشید و موسی فریادی کشید، قرآن می‌فرماید:

«وَلَمَّا جاءُ مُوسی لِمیقاتِنا وَ کَلَمهُ رَبُهُ قالَ ربی ارِنی اَنظُر اِلیکَ قالَ لن ترانی و لکِن اُنظُر اِلی الجَبَلِ فَاِن استَقَّر مکانهُ فَسوفَ تَرانی فَلَما تَجَلی رَبُهُ لِلجبلِ جَعَلَه دَکّاًوَخَرَّ مُوسی صَعِقاً» (۱٤۲/اعراف)

د) ید بیضای موسی (ع):

نیستـم موسـی ولیکـن چـون یـد بیضـا مـرا

می‌نماید جلوه صـد شـاخ چمـن در آستیـن

چـون یـد بیضـای فقـرم بر سر آرد به آستین

پنجه‌ی خورشید جاهش بر فلک پوشد زمین

علیـم عالـم نـوریـم در سـراچـه‌ی خــاک

زیــارت یــد بیضـــای مــاشگــون دارد

اشاره به آیاتی دارد که در آن یکی از معجزات حضرت موسی کلیم را دست نورانیش معرفی می‌کند، آن گاه که از آستین خارج نمود می‌درخشید:

«وَ نَزَعَ یَدَهُ فَاِذا هِیَ بیضاءُ للناظرین» (۱۰۷ / اعراف، ۳۲/ شعرا)

ه) عصای موسی:

در بنان تو عصایی است که چون چوب کلیم

می‌شود وقت غضب صورت تو عیـش بـدل

شها فرشته پناها تـویـی که همچـو شهـاب

بـــه رجـم دیـو کنـی آتـش عصـا شمـشیر

اشاره‌ای است به آیاتی که خداوند به موسی امر می‌کند که در برابر جادوی جادوگران عصایش را به زمین افکند تا اژدهای سهمناک، جادو گران را بهراساند و یا آن گاه که امر نبوت را به عهده می‌گیرد فرمان انداختن عصای او را می‌دهد:

«وَ القِ عَصاکَ فَلَما رَاها تهتزکَاَنَّها جانٌ وَلی مُدبِراً وَلَم یُعقَّب یا موسی لا تَخَف» (۸ نحل)

و یا آن جا که فرمود:

«وَ ما تِلکَ بِیَمنِیکَ یا موسی هِیَ عَصای... قالَ اَلقها یا موسی فَاِلقیها هِیَ حَیَّه تَسعی» (۱۹-۱۷طه)

نتیجه‌گیـــری:

آنچه از این گفتار به دست می‌آید این است که طالب آملی از تأثیر قرآن کریم به شکل‌های زیر تأثیر پذیرفته است:

– ازترکیبات قرآن هم‌چون: استغفرالله، اولی الامر، بسم الله، تبارک الله، حبل الله، ماء معین، معاذالله، من وسلوی نعوذ باالله... استفاده نموده و تصاویر زیبایی را خلق کرده است، اما این بهره‌مندی بیشتر جنبه‌ی ادبی و هنری دارد و قصد وی تفسیر و تأویل آن‌ها جملات نبوده است.

– بیشترین تلمیحات طالب آملی به قرار زیر است:

آفرینش به امر کن، ابلیس و نافرمانیش، اعمال انسان و ثبت کرام الکاتبین، اعمال انسان و معیار بودنش و خلقت انسان از گل و دمیدن روح الهی، پذیرش ربویت خداوند در عالم و توکل بر حق و نگهبانی از جانب او، حجاب و آیاتش، دنیا و رنج و عذاب، رحمت خداوند و مأیوس شدن، زکات حضرت امیر در حال رکوع، سوره‌ی طوبی، شهیدان و حیات آن‌ها فریب آدم، قوم یأجوج، معراج حضرت رسول (ص) میثاق و سمعنا.

– استفاده طالب آملی از قصه‌های قرآن بیشتر مربوط به قصه آدم، ابراهیم، اسماعیل، ایوب، بلقیس، خضر، سلیمان، داوود، عیسی، موسی، هاروت و ماروت، نوح، یوسف و یعقوب است که در آن بین بیشترین استفاده از ماجرای حضرت موسی شده که در حدود چهل بار در دیوان اشعارش به آن اشاره کرده است.

لازم به ذکر است طالب آملی و حتی دیگر شاعران سبک هندی در بهره‌مندی از آیات قرانی تاکید بر تفسیر و تاویلات ندارند بلکه بیشتر جهت استناد به آیات و خلق زیبایی‌های هنری از مفاهیم قرآنی بهره‌مند شده‌اند.

بررسی هویت دینی در اشعار طالب آملی

سید صادق بردبار[۱]

چکیده:
بازخوانی فلسفه‌ی آفرینش و مطالعه‌ی هویت و ماهیت انسان، از دیرباز دست مایه‌ی پژوهشگران و آگاهان عرصه‌ی تحقیق بوده و هست. البته این مهم بیشتر از منظر نویسندگان و شاعران فهیم و صاحب سبک ادبی (نظم و نثر) نگریسته شده است. چه، هر یک از آن‌ها باتوجه به نوع جهان‌بینی و طرز فکر خود، بازتعریفی از ماهیت انسان و جایگاهش در نظام هستی ارائه نموده‌اند. در این موقعیت، طالب آملی یکی از شاعران و متفکران شیعی مذهب است که به سهم خود هویت دینی و رگه‌هایی از توجه انسان دیندار و معتقد را در شعر و سخنش به نمایش می‌گذارد و آن‌ها را مورد مداقه قرار می‌دهد.
در این مقال، نگارنده می‌کوشد تا ضمن ارائه‌ی تعریف از هویت و انواع آن، از منظر این شاعر برجسته، هویت دینی را در اشعارش واکاود و نوع نگاه دینی و میزان توجه این شاعر بزرگ شیعی (سبک هندی) را با ذکر عناصر و مؤلفه‌های آن تحلیل کند.

واژگان کلیدی:
هویت، دین و مذهب، تفکر شیعی، طالب آملی، سبک هندی.

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

هویت، تعاریف و انواع آن

برای آن‌که بتوانیم در شناخت مؤلفه‌ها و عناصری که به هویت دینی مربوط می‌شود، درست‌تر و بهتر عمل نمائیم، لازم است تعریفی از هویت و انواع آن ، خصوصاً هویت دینی و ابعاد آن به دست دهیم. برای کلمه‌ی هویت معانی متعددی در فرهنگ‌ها عنوان شد. در فرهنگ معین کلمه‌ی هویت چنین تعریف شده است:۱. ذات باری تعالی ۲. هستی، وجود ۳. آن چه موجب شناسایی شخصی باشد، ورقه شناسایی.(معین، ۱۳۸۱ ، ذیل کلمه‌ی هویت)

در فرهنگ بزرگ سخن نیز هویت به معنی؛

۱. آن چه شخصی با آن شناخته می‌شود مانند نام، نام خانوادگی و دیگر ویژگی‌های مندرج در شناسنامه.

۲. مجموعه ویژگی‌ها به ویژه، ویژگی‌های شخصیتی و فرهنگی فرد که او را از دیگران متمایز می‌کند.

۳. واقعیت وجودی هر چیز، چگونگی، چیستی، ماهیت.

٤. آن‌چه بذاته تشخص دارد. (انوری، ۱۳۸۱، ص۸٤٦۰)

واژه‌ی هویت (Identity)، در زبان لاتین از Identitas گرفته شده که ریشه آن Idem یعنی«مشابه و یکسان» است این ماهیت وجودی جزء ذات آن است. (الطایی، ۱۳۸۲ : ۳٤)

هم‌چنین در مفاهیم کلی‌تر، هویت به معنای درک و دریافت حقیقت و شخصیت، ذات و هستی و وجودی که منصوب به «هو» یعنی خداوند بزرگ و مهربان است، خواهد بود. زیرا در پرتو هویت بین خود و دیگران توازن برقرار می‌شود. پاسخی دلنشین به گیتی‌شناسی و حقیقت‌یابی خویش می‌یابد، و از آسیب‌های درونی و بیرونی خود فراموشی یا خودزبانی مصون می‌ماند. (فرهنگ عمید- ص۱۲٦۵؛ لغت‌نامه دهخدا، ج ۱٤: ص ۲۰۸٦٦؛ به نقل از لقمانی، ۱۳۸۵: ۱۵٦)

این کلمه (هویت) در یک معنا به ویژگی یکتایی، فردیت و تفاوت‌های اساسی اشاره دارد که یک شخص را از همه‌ی افراد دیگر متمایز می‌کند. (جنکینر، ۱۳۸۱: ۵)

پس از این تعاریف می‌توان چنین برداشت کرد که هویت «خود» واقعی خود را پیدا کردن و شناختن است. در مقابل، خود را گم کردن و خود فراموشی منحصر به این نیست که انسان درباره‌ی هویت و ماهیت خود اشتباه کند، و مثلاً خود را با بدن جسمانی و احیاناً با بدن برزخی آن چنان اشتباه کند که احیاناً این اشتباه برای اهل سلوک رخ می‌دهد. انحراف هر موجود از مسیر تکامل واقعی، انحراف از خود به ناخود است. این انحراف بیش از همه جا در مورد انسان که موجودی مختار و آزاد است، صورت می‌گیرد. انسان هر غایت انحرافی را که انتخاب کند، در حقیقت، او را به جای «خود» واقعی گذاشته است؛ یعنی، ناخود را خود پنداشته است.

آن‌چه در مورد ذم محو شدن و فانی شدن در مادیات آمده است، ناظر به این جهت است. پس غایات اهداف انحرافی داشتن، یکی از عواملی است که انسان، غیر خود را به جای خود می‌گیرد و در نتیجه، خود واقعی را فراموش می‌کند و از دست می‌دهد. هدف و غایت انحرافی داشتن تنها موجب این نیست که انسان به بیماری «خود گم کردن» مبتلا شود. کار به جایی می‌رسد که ماهیت و واقعیت انسان مسخ می‌شود و به آن چیز مبدل می‌شود. (مطهری، ۱۳۶۱ : ۱۸۹)

هویت (شخصیت) انسانی است که به گونه‌ای خاص شکل می‌گیرد. این هویت، گاهی به گونه‌ای متعالی شکل می‌گیرد، که از آن به «من» حقیقی تعبیر می‌کنیم و گاهی هم به گونه‌ای کاذب و جعلی، شکل می‌گیرد که از آن به «من» حیوانی تعبیر می‌کنیم. هویت (Identity)، همان هستی انسان است و وجود حقیقی او را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، می‌توانیم از کلمه‌ی هویت، مفهوم شخصیت را نیز مراد کنیم. شخصیتی که دارای ابعاد گوناگون است و اعمال و رفتاری که از چنین فردی صادر می‌شود، ناشی از هویت در درون است. (دو فصلنامه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی. سال نهم: ۲۹). «من» انسانی بر دو نوع است:

۱. « من» حقیقی و متعالی،

عبارت است از خودیت انسان، یعنی همان که خودش باشد با امکانات و ابزارها و استعدادهای نهفته در وجودش. همانی که از عالم قدس آمده و وجودش بارقه‌ی ملکوت را با خود به همراه دارد. و تجلی گاه حضرت قدسیت است. هنگامی که این ابزارها، مایه‌ها و استعدادها به مرحله‌ی شکوفایی و رشد می‌رسد، «من» حقیقی و متعالی انسان، عملاً بروز و تجلی یافته است. مفهوم «خود» (Selfconcept) به جنبه‌هایی از یک فرد اشاره دارد که به صورت «من» معین می‌شود و معمولاً بر ادراکات و احساسات در مورد بدن خود، توانایی‌های شخصی، ارزش‌ها و علایق است.(بیانگرد: ۱۰۱)

هویت با مفهوم خود و عزت نفس رابطه دارد. عزت نفس واقع گرایانه، بنیانی را برای احساس پایداری از هویت فراهم می‌سازد.

۲. «من «کاذب یا «من» ثانوی و جعلی:

«من» کاذب و جعلی، این است که از آن جوهره‌های الوهی و قدسی فاصله بگیرد و خود را در ساختاری حیوانی مشاهده کند و یا بدون اراده، در اختیار دیگران قرار گیرد و دیگران وجودش را به دلخواه خود بسازند، که البته در اینجا هم ساختن و پرداختنی تجلی می‌کند، اما آن «من» حقیقی و متعالی را نشان نمی‌دهد، بلکه در واقع وجود الوهی و قدسی او و چنان در غبارها و کدورت‌ها فرو رفته که از او جز حیوانیتی مدرن، مکانیکی، صنعتی، ماشینی باقی نمانده است؛ و به عبارت دیگر، به ظاهر انسان ولی در باطن موجودی دیگر است. و به عبارت و تعبیر ملای رومی (مولوی) در زمین دیگران خانه کرده است:

مکن

چیست بیگانه، تن خاکی تو　　　　کز برای اوست غمناکی تو

(دفترپنجم، منثوی، مولوی)

هویت منفی، به «خودی» اشاره دارد که به کلی متضاد با حاکمیت ارزش‌هاست. هویت منفی، اغلب در شرایط به وجود می‌آید که والدین جامعه، از موفقیت‌های انفرادی شخصی حمایت ناچیزی می‌کنند. در این حال، اغلب از برچسب‌هایی چون «بزهکار» یا «بی‌عرضه» برای شناساندن و توصیف این افراد استفاده می‌شود. البته این قضیه مسلم است که چون افراد انسانی همواره در پی دست یافتن به هویت می‌باشند این‌گونه افراد که هویت منفی را می‌جویند، دمادم تلاش می‌کنند که در مسئله‌ی هویت‌یابی، به پیش بروند و به تعبیر قرآن مجید، «بل یرید الانسان لیفجر امامه» (قرآن، قیامت : ۵) انسان، همواره می‌خواهد که پیش روی او باز باشد بدون مانع در هر زمینه‌ای که می‌خواهد، به گونه‌ای بلامانع و نامحدود، حرکت کند؛ در نتیجه، این افراد همواره سعی می‌کنند در همین مسیر هویت‌یابی منفی، برای این که نظر دیگران را به خود معطوف سازند، به شکلی افسار گسیخته به پیش بروند. اریک فروم در کتاب گریز از آزادی خودش درباره‌ی هویت چنین می‌گوید: «زمانی کلیسا حاکم مطلق بود و به نام دین، رفتار خاصی را به مردم تحمیل می‌کرد، پس از آن قدرت دولت و حکومت‌های استبدادی جایگزین شدند. زمانی که مردم توانستند از زیر سلطه‌ی این هر دو بیرون روند، گمان کردند دیگر آزادند و هویتشان را بازیافته‌اند، اما نمی‌دانستند چیزهایی که در بین خودشان به نام «وجدان اخلاقی» و یا «آرمان و وظیفه» پذیرفته‌اند، صورت‌های دیگری از همین قدرت‌های قدیمی‌اند که شخص بنا به مقتضیات اجتماعی، آن‌ها را به درون ذهن خود برده و به صورت احکام استیناف‌ناپذیر اخلاقی بر خودش صادر نموده است. (فروم، اریک، گریز از آزادی، ترجمه فولادوند ص۱۰۸، به نقل از سروش، ۱۳۸۰ : ۱۶۲)

انواع هویت

وقتی درباره‌ی انسان و زندگی او صحبت می‌شود باید او را در موقعیت‌های مختلف و هویت‌هایش بررسی کرد و آقای محمد مهدی صفورایی، نویسنده‌ی

مقاله‌ای بـا عنـوان «هویـت و انـواع آن» در مجلـه‌ی دیـدار آشـنا کـه در سـایت تخصصی راسخون درج شده اسـت، شـش نـوع هویـت را مطـرح مـی‌کنـد کـه عبارتنداز: هویت فردی؛ هویـت ملـی؛ هویـت دینـی؛ هویـت اجتمـاعی؛ هویـت فرهنگی؛ هویت تمدنی. (سایت راسخون، ۱۳۸۹: ۲) از این‌رو، باتوجه به موضوع مقاله در این‌جا تنها به تعریف هویت دینی و ابعاد آن می‌پردازیم.

هویت دینی:

هویت دینی را نیز در دو سطح می‌توان مشاهده کرد: اول سطح فردی و شخـصی که تقریباً مترادف با دینداری فردی است؛ اما در سـطح دیگـر، هویـت دینـی بـه عنوان جمعی نیز مطرح است و متضمن آن سطحی از دینداری است که با "مـای جمعی" با همان "اجتماعی دینی" یا "امت" مقارنه دارد. در این معنا هویت دینی به معنای تعلق و تعهد به جامعه‌ی دینی است. البته هر دو سطح از هویـت دینـی (شخصی و جمعی) متضمن میزانی از دینداری اسـت. بـه معنـای دیگـر، هویـت دینی یعنی اینکه شخص بداند چه دین و مذهبی را انتخاب کرده است و آن دیـن چه چیزی را از او می‌خواهد و چه چیزی را باید ترک کند. بـدیهی اسـت کـه از پیامدهای هویت دینی، احساس مسئولیت و تعهد در قبال ارزش‌ها و باورهای آن مکتب می‌باشد. (همان: ص ۲)

ابعاد هویت دینی:

الف- بعد دینداری

بررسی پژوهش‌های تجربی راجع به دینداری نشان می‌دهد که چند بعـدی بـودن دین، نکته‌ای است که عموماً توسط پژوهشگران پذیرفته شـده اسـت. «گـلاک و استارک در حوزه مورد بررسی و پژوهش خود، پنج بعد را در نظر گرفتـه اسـت:

بعد اعتقادی، بعد شعائر و مناسک، بعد تجربی، بعد دانش دینی و بعـد پیامـدی.» (هاتف نیا، ۱۳۸۷: ۲۱ اردبیهشت)

ب- بعد اجتماعی

این بعد با مجموعه‌ای از نشانگرها سرو کـار دارد کـه مـرز گـروه‌هـای دینـی را تعریف می‌کند و به شخصی اجازه می‌دهد کـه میـان درون گـروه و بـرون گـروه تمایز قائل شود؛ بعد اجتماعی با تعریف رسمی و علمـی تعلـق، ارتبـاط دارد. در واقع بعد اجتماعی، احساس تعلق خاطر مشترک و احـساس تعهـد افـراد بـه مـا مسلمانان را نشان می‌دهد.

ج- بعد تاریخی

این بعد را می‌توان آگاهی و دانش نسبت به پیشینه‌ی تـاریخی و احـساس تعلـق خاطر و دلبستگی بدان دانست. این تعریف در برگیرنده‌ی دو بعد است:
الف- دانش تاریخی به معنـای آگـاهی از مهـم‌تـرین حـوادث و شخـصیت‌هـای تاریخی است.
ب- تعلق خاطر تاریخی، به معنای وجود احـساسات و عواطـف مثبـت و منفـی نسبت به حوادث، وقایع و شخصیت‌های تاریخی است کـه نتیجـه‌ی آن برخـورد غرورآمیز و افتخارآمیز با آن یا توافق دانستن فعالیت‌هـا و اقـدام شخـصیت‌هـای موثر و مثبت در تاریخ کشور یا ناراحتی، سرافکندگی و تحقیرشدن است.

د- بعد فرهنگی

این بعد حاوی مجموعه‌ای از عناصر شناختی، نمادین و عملی اسـت کـه میـراث سنتی خاصی را تشکیل می‌دهد. آموزه‌ها، کتاب‌ها، علم و تفاسیر علمی، رفتارها و آیین‌ها و رموز آیینی، تاریخ اندیشه‌ها و شـیوه‌هـای اندیـشه ورزی کـه ریـشه در فعالیت‌های اجتماعات دارند، عادت غذاخوردن، لبـاس پوشـیدن، امـور جنـسی، بهداشت و نظایر آن که با نظام اعتقـادات فـرد مـرتبط‌انـد. «هنـر و آفریـده‌هـای

زیباشناختی که به طور علمی توسعه یافته است و با این اعتقادات ارتباط دارد و نظایر آن شامل بعد فرهنگی هویت دینی می‌شود. در واقع، بعد فرهنگـی، نگـرش مثبت به میـراث فرهنگـی مـذهبی و اهتمـام بـه حفـظ و نگهـداری آن را نـشان می‌دهد.» (راسخون، ۱۳۸۹: ۲) هویت فرهنگی، مهم‌ترین نوع هویت است هـم از لحاظ ساخت و محتوا و هم از لحاظ زمانی باید مورد توجه عمیق و جـامع قـرار گیرد؛ زیرا هویت فرهنگی در تحقق سایر هویت‌هـا نقـش جـدی دارد و هویـت دینی نیز یکی از آن هویت‌هاست «هویت فرهنگی چون آتش زیر خاکستر اسـت یا هم‌چون ستاره چشمک زن و موجب امتیاز قولی از قول دیگر و مایـه‌ی دوام و بقایش در طول تاریخ می‌شود؛ به بیانی دیگر، صورت ایدئولوژیک هویـت ملـی، پوست است و هویت فرهنگی، مغز.» (ستاری، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

طالب آملی شاعر سبک هندی

محمد طالب آملی مشهور به طالبا، متخلص بـه طالـب، از شـعرای قـرن یـازدهم هجری است. وی در آمل به دنیا آمد و در همان شهر به تحصیل پرداخـت. او در سال (۱۰۱۰ ه.ق) از آمل خارج شد و به اصفهان رفت و پس از مدتی بـه کاشـان نقل مکان کرده است. او به مرو، قندهار و لاهور مهاجرت کرد. در لاهور به دربار جهانگیر راه یافـت و در سـال (۱۰۲۸ه) بـه ملـک الـشعرایی آن سـلطان رسـید. (سبحانی، ۱۳۷٤ : ۷۹). طالب با ذوق و قریحه‌ی سرشار که داشـت، توانـست در دیار هندوستان شهرت و جایگاهی برای خود کسب کند و در صف اول شـاعران جای گیرد. او خواهری داشت به نام ستی النساء که بسیار بـه همـدیگر علاقمنـد بودند. طالب دیوان اشعاری در قالب‌های شعری قصاید، قطعات، ترکیـب بنـدها، مثنوی، غزلیات و رباعیات دارد. که تعداد ابیات آن را ۹ تا ۱۵ هزار بیت نوشته‌اند که توسط آقای طاهری شهاب به چاپ رسـید. «بعـضی از مؤلفـان و تقـی‌الـدین اوحدی درباره‌ی طالب به مبالغه سخن گفته‌انـد؛ ولـی بعـضی افـراد دیگـر مثـل آذربیگدلی در آتشکده، سخنش را «مطلوب شعرای فصیح» نمی‌دانند. حقیقت امر

آن است که طالب به سبب تأثیری که در تحول سبک شـعر دوران صـفوی دارد، شاعر قابل توجه و تحقیقی است. او در شمار کسانی است که شیوه‌ی شـاعری را از آنچه که دنباله‌ی سبک آغاز سده‌ی دهم محسوب می‌شد، به جانب یک تحـول سریع و تغییر قاطع بردند که در همان سده‌ی یازدهم بـه ظهـور شـاعرانی چـون میرزا جلال اسیر و کلیم کاشانی و صائب تبریزی انجامیـد. (صـفا، ۱۳۸۳: ۱۰۶۲) طالب در بین شعرای سبک هندی، مقام ممتازی دارد چرا کـه او شـاعر فطـری و طبیعی است. او مـی‌توانـست فـی البداهـه شـعر بگویـد بـه خـصوص در مـدح جهانگیرخان قصیده‌ی غرایی دارد. باید دانـست کـه صـفت ممتـازه‌ی طالـب در شاعری دو چیز است: یکی، ندرت تشبیه و دیگر لطف استعاره، نفاست و نزاکت استعارات قبل از این شروع شده بود. (شـبلی نعمـانی، ۱۳۳٤: ۱۵٦–۱۵۵). همـان طور که می‌دانیم حکومت و سلسله‌ی صـفوی، چـون جهـان بینـی شـیعی داشـتند، باعث تغییر در تفکر و بیان و تغییر سبک شدند. سبک هندی از اوایل قـرن یـازدهم تا اواسط قرن دوازدهم به مدت ۱۵۰ سال در ادبیـات فارسـی رواج داشـت. آقـای مجید یکتـایی در کتـاب «نـوپردازی در نقـد شـعر فارسـی (ص۱۲۲) مـی‌نویـسد: «نخستین بار هرمان اته، این اصطلاح (سبک هندی) را در تاریخ ادبیات خود به کار برد و سپس ادوارد براون از او تقلید کرده است.» (شمیسا، ۱۳۸٦: ۲۷۳). این سـبک از دوره‌ی تیموری به تدریج پیدا شـد و زبـان فارسـی در ایـن دوره، بـه تـدریج از روش قدیم دور شد و سبک و روش سـاده‌ای پیـدا کـرد کـه بـر لغـات عامیانـه و اصطلاحات عمومی مبتنی بود. این سبک، مخصوصاً از دوره‌ی سلطان حسین بایقرا به بعد معمول شد و در دوره‌ی صفوی صاحبان این سبک به هندوسـتان رفتنـد کـه طالب یکی از آن شاعران مطرح است (همـایی، ۱۳۷۳: ۵۹). تخلـص اولیـه طالـب آشوب بوده است و بعدها به طالب تغییر یافت. نکتـه‌ی جالـب ایـن کـه، شـعرای دیگری غیر از او به تخلص طالب و... اشتهار داشتند. مثـل: طالـب تبریـزی، طالـب گیلانی، طالب جاجرمی، طالب اصفهانی (دیوان اشـعار، ص٦٨). بـه طـوری کـه از آثار موجود طالب مستفاد مـی‌شـود او از اوان جـوانی بـه اصـول مـذهب جعفـری

پای‌بند بود و قصائد شیوایی در منقبت علی(ع)، امام رضا و امام زمان حضرت مهدی (عج) دارد که همین ویژگی او، ما را در نگاشتن این مقاله ترغیب نمود.

عناصر و مؤلفه‌های دینی در اشعار طالب آملی

با توجه به گستردگی موضوع‌ها و حیطه‌های دینی، ناچار باید به عناصر کلی اشاره نمود. چه، پردازش به موضوعات جزئی در حوزه‌ی مبانی توحیدی و اعتقادی و دیگر ابعاد و مؤلفه‌های آن از حوصله‌ی این مقال بیرون است. در این جا، عناصر را به چند بخش، تقسیم کرده، مصادیق و نمونه‌های شعری آن را نیز ارائه می‌دهیم. تذکر این نکته‌ی مهم، ضروری است که باتوجه به این که طالب از شعرای مطرح و بزرگ سبک هندی است و از ویژگی‌های بارز این سبک هم مضمون سازی و پرداختن به صور خیال و نازک طبیعی‌هاست از این‌رو، در بیشتر ابیات دیوان طالب انگاره‌های دینی و مذهبی به صورت ظاهر و مستقیم کمتر جلوه می‌کند و بیشتر در قالب مفاهیم و مضامین بدان پرداخته شده است.

طالب آملی مثل همه‌ی شاعران و نویسندگان معتقد، آغاز دیوان اشعارش را با نام و یاد خداوند بزرگ و استعانت از ذات احدیت و مناجات شروع می‌کند و این اقدام نمونه‌ی کوچکی از اعتقاد به توحید است.

الهی شعله‌ی شوقم فزون ساز — مرا آتش کن و در عالم انداز
الهی ذره‌ای آگاهیم بخش — رهم بنما و برگمراهیم بخش
مرا جز نیت حمدت به دل نیست — جز این اندیشه‌ام در آب و گل نیست
در زمین دیگران خانه مکن — کار خود کن کار بیگانه

(دیوان اشعار: ص ۷۳)

سرگرم به مهر تو زبس در ته خاکیم
آتشکده آید به طواف لحد ما
طوف حرم از دست شد ای کاش نمی‌داشت
بوئی صنم برهمنان از صمد ما

(ب، ۵۸۷۷-۵۸۷۸)

من که سر بر کف تسلیم نهم چون خورشید

دگر از ذره وجودان جهان باک چرا

(ب، ۵۹۹۵)

طالب در برخی اشعار خود، ارادت و تفکر شیعی علوی خود را با مدح و منقبت امیرالمؤمنین حضرت علی(ع) به نمایش می‌گذارد. توجه به مذهب تشیع و اصل امامت، خود از مؤلفه‌های هویت دینی و اعتقادی است. او در وصف و مدح علی (ع) چنین می‌گوید:

علی ولی آنکــه از ضــرب تیغش — تن خصم چون فرقدان اوفتاده

گهر گشته آوارهٔ جــودش آنگــه — به گوش کــرام جهـان اوفتاده

بپایش سر و جان فدا کرده دشمن — وز او ضرب تیـغ زبـان اوفتاده

تب لــرزه از هیبت ذوالفقــارش — برانــدام هفت آسمــان اوفتاده

(ابیات ۳۱۲۳–۳۱۲۰)

امام انس و جن شاهی که نبود منکر ذاتش

مسلمانـی یهـودی کافـری گبـری و تـرسائـی

خطیب هفت منبر شاه دین داماد پیغمبر

که بر منشور ایمان همچو نامش نیست طغرائی

(۳٦٤۷–۳٦٤۸)

اعتقاد به منجی و موعود آخرالزمان، از نشانه‌های انسان‌هـای معتقـد و دینـدار در همه‌ی ادیان است. در دین مبین اسلام اعتقاد به مسئله‌ی موعود و منجـی بـزرگ حضرت مهدی (عج) نیز از نشانه‌های اعتقاد بـه امامـت، خـصوصاً تفکـر شـیعی است که طالب به آن توجـه خـاص داشـته اسـت. حتـی ظهـور و حـضورش را نسخه‌ی شفابخش مثل دم روح بخش حضرت عیسای مـسیح معرفـی کنـد و در اوضاع نابسامان زمانه‌اش از وجود موعود کمک می‌طلبد و شـکایت مـردم را بـه محضرش عرضه می‌نماید.

از شرم این سیاه دلان می‌بــرم پنـاه — بر در گه امــام زمـان نقــد عسگــری

مولای دین محمد مهدی که شرع او 	داده رواج قــاعــــده‌ی دیـــن جعفـــری
فتوای او که نسخه‌ی عیسای ملت‌ست 	جان‌ها دمیـده در تـــن شـــرع پیمبـــری
ناموس پرده بسته چنان در زمـان او 	کین صبح کرده بر سر خورشید چادری
(ب ٣٤٦٥-٣٤٦٢)

همچنین در قصیده‌ای دیگر درباره‌ی امام زمان (عج) می‌گوید:

ای شرع تـو مـــروج دیـن پیمبـــری 	زیب از تو یـــافته روش شـــرع گستری
دعوای غبن عمـــر کنند اهـل روزگار 	بـــر روزگار چـون تو نشینی به داوری
گر خلق باشیـــم ولای تـــو دم زننـــد 	آفـــاق را کنند یکـــی گـــوی عنبـــری
یک‌دل کم است عمر ترا ز آن‌که مهر تو 	دارد هزار ذره چو ایـن مهـر خـــاوری
وقت است کز نشیمـن اقبـال مستـدام 	چون خور برون خرامی با تیغ حیدری
(ابیات ٧٥-٣٤٧٢ و ٣٤٧٩)

طالب اشعاری هم در مدح و ثنای امام رضا(ع) دارد کـه ایـن‌جـا نمونـه‌ای آورده می‌شود.

درگه کیست آن رفیع مقام 	که از وی چکد تراوش دین
در گه پادشاه ملک صفـا 	نقد حیدر علی بـن موســـی
آن شهنشاه آسمان خرگاه 	که سجود درش چکد زجباه
آنکه با یاد رفعت قدرش 	کند اندیشه بر سپهـر نگـــاه
(٤٥٣٥-٤٥٣٨)

اعتقاد به اولیای الهی، حضرت خضر:

با مطالعه‌ی دیوان اشعار طالب، در جای جای آن از نام خضر با مضامین مختلـف از جمله هادی گمراهان، یافتن آب حیـوان بـرای بقـای جـاودانی و... اسـتفاده‌ی فراوان شده است.

از یاد حلق تشنه‌ی ما می‌زند مدام 	تبخال آتشین زلب آب خضر نوش
(ب ١٣٤٦٣)

دهان تنگ تو سرچشمه‌ای است خضر فریب

کـه فـارغ از ظلمـات‌سـت آب حیـوانش

(ب ۱۳٤۸٦)

کـه گـــر یـک خضـر آب زنـدگـی داشـت

هـــزاران خـضـــر دارد آب لاهـــور

(ب ۸٦۲)

اعتقاد به بهشت، حوری و غلمان از مؤلفه‌های دینی و اعتقادی ماست که با توجه به هویت دینی طالب، نمونه‌هایی در اشعار او دیده می‌شود.

رخت بهشت برین است و حسن رضوانش

کرشمه‌های خط و خال حور و غلمانش

(ب ۱۳٤۸٤)

نـه غـلـمـــان دوده‌ام نـــه حـــور بـنـیـــاد

بنـــی نـوعـــم بـه معنـــی آدمـــی زاد

(ب ۵۱۸۸)

آه ما چون شجر حسن تو نخلی‌ست بلند

کـه سـر سـدره طوبـی بـه میانش نرسد

(ب ۱۰۲۳۷)

توجه به مکان‌های مقدس که باعث تحکیم روحیه‌ی اعتقادی در انسان می‌شود و به باور دینی انسان تلنگر می‌زند، از مؤلفه‌های اعتقادی و دینی است. که در اشعار طالب به کعبه، حجرالاسود و حوض کوثر توجه شده است.

به کعبه دیده فرو بسته‌ام خوش آن‌که زخواب

نظر گشایم و خود را به کوی او بینم

(ب، ۱٦۱۵۰)

میان کعبه‌ی ذات تو فرق دشوار است

تو چار عنصری و کعبه چهار ارکانی

(ب، ۳٦۱۱)

به ناصیه‌ی صفحه که رکنی است زکعبه

هر دم حجر الاسودی از نقطه نمائی

(ب، ۳۲۹۳)

نـــاز کــوثر کـــرشمـه‌ی تـسنیـــم

تشنـــه را کـــرده مست سیـــرآبـی

(ب، ۳۵۵۸)

اعتقاد به روز قیامت و معاد، یکی از مؤلفـه‌هـای اصـلی دینـی همـه‌ی ادیـان بـه خصوص دین مبین اسلام و گروندگان و دارندگان این دین اسـت. طالـب آملـی هـم بـه طـور مـستقیم و رسـمی در ایـن موضـوع داد سـخن داده اسـت. اینـک نمونه‌هایی از این دیدگاه را این جا می‌آوریم:

خار صحرای قیامت غنچه‌ها بیرون دهد

چون چکد خون گناه از نامه‌ی رنگین ما

(ب، ۵۸۵۸)

من و شوخی که استیلای حسنش درصف محشر

شکایت شکر سازد بر زبان‌ها دادخواهان را

(ب، ۵۷۷۵)

بزرگا، دستگیرا، رحم کن از پنجه‌ی عجزم

مکش دامن که در محشر ندارم جز تو ملجائی

(ب، ۳٦۷۵)

همچنین در ادامه‌ی این بحث، موضوع شـفاعت پیـامبر(ص) و بزرگـان دینـی را مطرح می‌کند.

یکی شمع فرو مرده زباد دامن عصیان

مسیحـــا از دم پاک تو دارم چشـم احیائی

به کف دارم یکی حکم شفاعت از شه یثرب

ز طغرای تو این پروانه را می‌خواهم امضائی

(ابیات، ۳٦۷۷-۳٦۷٦)

تا روز حشر می‌دمدم بوی گل ز جیب

با یاد او شبی که در آغوش می‌روم

(ب، ۱٦۱۵۳)

جریده عملم را نشاید آسان خواند

چو نامه گشت سیه، مشکل است بتوان خواند

(ب، ۱۱۳۸۵)

دوری از ریا و تظاهر و یک زبان نبودن از آموزه‌های دینی است که طالب بدان نیز توجه دارد و می‌گوید:

ما طایفه را از دو زبانی خبری نیست

در عرض تمنا چه یک ما، چه صد ما

(ب، ۵۸۷٦)

اعتقاد به خواندن قرآن و رعایت تطهیر:

دلا ملوث عقلی مخوان عزایم عشق جُنُب روا نبود سوره‌های قرآن خواند

(ب، ۱۱۳۸۷)

اعتقاد به انجام فریضه‌ی نماز که باعث لقای دوست و قرب به خدا می‌شود.

لقای دوست شود روزیش به وقت نماز به آب دیده من زاهد ار وضو گیرد

(ب، ۱۱۱۸۱)

زهد و روزی و تقوا پیشگی از ارکان دینداری است و نشانه‌ی هویت دینی است.

زهد و تقوی را توای زاهد شفیع خویش ساز

من کسی دارم که در محشر به فریادم رسد

(ب، ۱۰۵۵۷)

اشاره به معراج و جبرئیل:

معراج قرب را شده‌ام نامزد که باز چشم دلم به شهپر جبریل می‌پرد

دل می‌پرد به کنگره‌ی کبریای دوست چون پشه‌ای که گرد سرپیل می‌پرد

(ابیات، ۱۰۳۵۰-۱۰۳٤۹)

مهربانی کردن، آزار نرساندن به مـردم، خـوش زبـانی و مراقبـت از آن، از جلمـه سفارشات قرآن مجید و پیامبران و اولیاء خدا به افراد دیندار است.

از این رو، از مؤلفه‌ها و صبغه‌های دینـی یـک فـرد دینـدار، رعایـت و عمـل بـه آن‌هاست. طالب نیز با ظرافت و دقت خاصی آن موارد را یادآور می‌شود.

دلا تا توانـی کـم آزار بـاش	به هر کار چون عقـل هشیـار بـاش
به آزار کسی آستیـن برممـال	که دستی است چرخ از پی گوشمال
در آی از در مهـربـانی در آی	کزین ده بـری ره به جنت سـرای
به شیرین زبانی نشین در کمین	بیـامـوز صیـادی از انـگبیـن

(ابیات، ٥٤٣١-٥٤٢٨)

از جمله جاهایی که طالب باتوجه به ویژگی‌های سبک هندی که بر نازک خیـالی و استفاده‌ی ماهرانه از صور خیال استوار است، بیان مفاهیمی چون عقـل، علـم و اخلاق است که به آن‌ها اشاره خواهیم کرد:

۱. توجه به عقل که با دین و دینداری رابطه‌ی محکم و عمیق دارد، چنـان کـه در روایتی آمده است: «اولین چیزی که خداوند آن را خلق کرد، عقل بود.» یـا اینکـه «آنچه که عقل حکم می‌کند، شرع نیز آن را تائید و حکم می‌کند.» طالـب هـم در اشعارش به این مهم اشاره می‌کند.

گل عقل اول از شاخ عدم رست	گیاه و روح با او همقـدم رست
پس از ایجاد و عقل و کل بترتیب	دگر اجزای امکان یافت ترکیب

(ب، ٢١-٢٠)

عشق چون سفره‌ی تعلیم کشد شاگردم	عقل چون نان تعلم شکند، استادم
دام گسترد خرد، دانه فشان از فکرت	مرغ معنی را در بیضه‌ی دل صیـادم

(ابیات، ٤٦٨٧-٤٦٨٦)

شد عقل رهبرم به طریق جنون عشق	بی‌اختیار عقل کسی بر جنون نزد

(ب، ١١٩٣٧)

۲. عنصر علم و آگاهی از جمله مواردی است که با دین رابطه‌ی ژرفی دارد و در بسیاری از آیات و روایات به نقش و جایگاه آن اشاره گردیـد و انـسان‌هـا را بـه استفاده از این چراغ هدایت تشویق نموده است. دانایی و دانش مقدمه‌ی دارایی و اخلاق درست است. طالب می‌گوید:

سودا آن را بود زین علم حاصل | که بر خواند خط پیشانی دل
بلی علمـی بـــود در دل نهانـــم | که باشد پاره‌ی نازش بـرآنـم
کدامین علـــم، علـــم مهـــربانی | که نبود قیل آن قـال زبـــانی

(ب، ۹۹-۵۲۹۷)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در بخش‌های مختلف مقاله گفته شد، در اشعار طالب آملی عناصر و مؤلفه‌های دینی که بیانگر هویت و ماهیت دینی اوست، مشاهده می‌شود. در این مقاله سعی شده است تا بخشی از هویت دینی با ابعاد گوناگونش ضمن ارائه‌ی مصادیق نشان داده شود، چه مؤلفه‌هایی که به طور صریح و روشن در اشعار دیده می‌شد و چه عناصری که باتوجه به ویژگی سبک هندی با نازک خیالی و ظرافت ارائه می‌شد. نگارندگان کوشیده‌اند تا به پرسش‌های طرح شده که آیا هویت دینی را در اشعار طالب می‌توان جستجو نمود و مصادیقی از آن مؤلفه‌ها را ارائه کرد، پاسخ دهند طبعاً بررسی و تبیین تعاریف هویت، انواع آن و ابعاد مختلف هویت دینی از جمله مسائل ضروری بود که با استفاده از منابع متعدد در طول مقاله بدان پرداخته شد و به بررسی و ارائه‌ی مؤلفه‌ها و عناصر دینی راحت‌تر پرداخته شد در پایان اشعاری که نشان از هویت دینی طالب آملی و رویکرد مذهبی و تفکر شیعی او داشت، مفصلاً ارائه و شرح گردید.

منابع و مآخذ

۱. **قرآن مجید**، ترجمه‌ی الهی قمشه‌ای، تهران: بنیاد نشر قرآن.

۲. آمدی، **غررالحکم و درر الکلم**، ج٤.

۳. انوری، حسن، (۱۳۸۱)، **فرهنگ بزرگ سخن**، انتشارات سخن.

٤. الطایی، قلی،(۱۳۸۲)، **هجران هویت قومی در ایران**، انتشارات شادگان.

٤. بیابانگرد، اسماعیل، **روانشناسی نوجوانان**، دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.

٥. جنکینر، ریچارد، (۱۳۸۱)، **هویت اجتماعی**، ترجمه تورج یاراحمدی، انتشارات شیرازه.

٦. سبحانی، توفیق هـ ، (۱۳۷٤)، **تاریخ ادبیات ۳**. انتشارات دانشگاه پیام‌نور، چاپ ششم.

۷. **سایت راسخون**، وب سایت تخصصی، آخرین بازنگری ۱۳۸۹/۱۲/۱.
http://www.rasejhoon.net

۸. سروش، عبدالکریم، (۱۳۸۰)، **اخلاق خدایان**، انتشارات طرح نو.

۹. ستاری، جلال، (۱۳۸۳)، **هویت ملیت و هویت فرهنگی**، نشر مرکز، تهران: چاپ دوم.

۱۰. شمیسا، سیروس، (۱۳۸٦)، **سبک شناسی شعر**، نشر میترا، چاپ سوم.

۱۱. صفا، ذبیح اله، (۱۳۸۳)، **تاریخ ادبیات در ایران**، انتشارات فردوس، ج پنجم (۲).

۱۲. طالب آملی، **کلیات اشعار**، به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب، انتشارات کتابخانه سنائی.

۱۳. طاهرزاده، اصغر، (۱۳۸۱)، **آشتی با خدا از طریق آشتی با خود راستین**، انتشارات لب المیزان، چاپ سوم.

١٤. لقمانی، احمد، (۱۳۸٥)، **موضوعات و شیوه‌های گفتگو با نسل جوان**، انتشارات بهشت بینش، چاپ اول.

۱۵. مولوی، جلال‌الدین، **مثنوی معنوی**، چاپ نیکلسون، دفتر پنجم.
١٦. معین، محمد، **فرهنگ فارسی**، امیرکبیر.
١٧. مطهری، مرتضی، (١٣٦١)، **سیری در نهج البلاغه**، دفتر انتشارات اسلامی.
١٨. نعمانی، شبلی، (١٣٣٤)، **شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران**، ترجمه‌ی سید محمد تقی فخرداعی گیلانی، شرکت سهامی چاپ رنگین، ج٣، تهران.
١٩. هافت‌نیا، فاطمه، (١٣٨٧)، **مقاله‌ی «هویت فرهنگی» روزنامه مستقل آفرینش** چاپ اول مورخ ١٣٨٧/٢/٢١.
٢٠. همایی، جلال الدین، (١٣٧٣)، **تاریخ مختصر ادبیات ایـران، موسـسه نـشر هما**، چاپ اول.
٢١. دو فصلنامه فرهنگی، **سیاسی و اجتماعی اندیشه‌ی حوزه**، سال نهم.

تأثیر قرآن و حدیث بر شعر طالب آملی

احسان برزگر[۱] – سمانه دلیرکوهی[۲]

چکیده:

در این مقاله سعی بر این است که تاثیر قرآن و حدیث بر سروده‌های طالب آملی بررسی شود و این که طالب تا چه اندازه از مفاهیم داستان‌های قرآن و آیات الهی و احادیث معتبر بهره گرفته است، مورد بررسی و دقّت قرار گیرد و میزان دانش وی در این زمینه سنجیده شود.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، داستان‌های قرآن، آیات الهی، تلمیحات مذهبی، احادیث

---

۱. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی رامسر– دانشجوی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد رودهن

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه پیام نور رامسر

مقدمـه:

بسیاری از شاعران مسلمان پارسـی‌گـو، عقایـد و افکـار و اندیـشه‌هایـشان را بـه گونه‌ای مطرح می‌کردند که رنگ و بـوی دینـی و تـأثیر آیـات قـرآن و احادیـث پیامبر و امامان در آن کاملاً مشهود است. توجّه به قرآن و حدیث، زمینه‌ای بود تـا شاعران پارسی‌گو به قصد تبرّک و حرمت یا استناد و استشهاد، گاه نیـز بـه قـصد نشان دادن علم و فضل خویش سروده‌هـای خـود را بـا قـران و حـدیث، آذیـن ببندند. (راستگو، ۶:۱۳۸۰).

استشهاد به آیات و احادیث در سروده‌های شاعران گذشته، به خصوص شـاعران سبک عراقی، فراوان دیده می‌شود. ولی ایـن امـر در بـین شـاعران سـبک هنـدی (سبک شعری دوران طالب آملی) کم‌تر به چشم می‌خـورد. شـمس لنگـرودی در این باره می‌نویسد: «شاعران در پی خروج از دربار و حوزه‌های حکومتی، کـشف عناصـر پنهـان – آشـکار شـعری در زنـدگی روزمـره، اسـتفاده از اصـطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ زنده و پویای مردم و فرار از مدرسه، به مرور از استشهاد به آیات و احادیث، که در کار شاعران پیشین، به ویژه شاعران عراقـی، بـه وفـور موج می‌زند، فاصله گرفتند. همان‌قدر کـه شـاعران پیـشین بـرای بیـان اندیـشه و احساس خویش از آیات و روایات و اسطوره‌ها سود می‌جـستند، شـاعران سـبک هندی از آن پرهیز داشتند. چرا که نه خـود اهـل مدرسـه و خانقـاه بودنـد و نـه خوانندگان و نویسندگانشان» (شمس لنگرودی،۸۸:۱۳۷۲).

ولی طالب آملی از این امر مستثنی است و کم و بیش از آیات قرآن و احادیث در سرودن شعرهای خود بهره گرفته است و بسیاری از ابیاتش، تلمیح به آیات قرآن و داستان‌های آن دارد که زیبایی خاصّی به شعرش بخشیده است. طالب این تأثیر را حتّی به صورت تضمین نیز بیان داشته است که خواه نا خواه خواننده را به یاد آیه‌ی مورد نظر در قرآن می‌اندازد. در این جا به نمونه‌های تاثیرپـذیری طالـب از آیات و احادیث اشاره می‌شود:

پوشم سلب شعر چو دانم که تو دانی

کآن پایه مرا ثامن این سبع شداد است

(طالب آملی، ۱۳٤٦:۱۰)

عبارت "سبع شداد" مأخوذ است از آیه دوازدهم سوره "نبأ" قرآن، که در آن خداوند می‌فرماید:

«و بَنَینا فَوقَکُم سَبعاً شِداداً» (و بر فراز سرتان هفت آسمان استوار بنا کردیم).

طالب در قصیده‌ای در منقبت علی(ع) می‌گوید:

مکن کبر کز شومی کبر، شیطان   به تَحتَ الثَّری ز آسمان اوفتاد

(همان: ۹۱)

که "تَحتَ الثَّری" در بیت بالا برگرفته از آیه‌ی ششم سوره‌ی «طه» می‌باشد: «لَهُ ما فی السَماواتِ وَ ما فی الأرضِ وَ ما بَینَهُما وَ ما تَحتَ الثَّری» (آن چه در آسمان‌ها و آن چه در زمین و آن چه میان آن دو و آن چه در زیر خاک است، از آن اوست).

طالب با مهارت خاصّی با این بیت هم این آیه را به خاطر می‌آورد و هم به داستان رانده شدن شیطان از بهشت اشاره می‌کند که در آن برای خواننده، بسیار لذّت‌بخش است و دانش و آگاهی طالب را از قرآن و مفاهیم آن می‌رساند. به ترکیب «تَحتَ الثَّری» در بیت دیگر اشاره می‌کند:

چو از تَحتَ الثَّری گشتم عنان پیچ   که ما تحتی ندیدیم زان به جز هیچ

(همان: ۱۸۸)

در بیت دیگری در دیوان طالب آملی آمده است:

تبارک الله ز اندیشه‌ی فلک سیرت   که اوست اوّل سیارگان و مه ثانی

(همان: ۱۰۲)

و یا:

تبارک الله از آن اشهب ستاره خرام   که در حقیقت صبحی است ماه پیشانی

(همان: ۱۰)

«تَبارکَ الله» اشاره دارد به آیه بیست و سوم سوره "مُومنوُن" که در این آیه خداوند به چگونگی خلقت انسان اشاره می‌کند و در بخشی از آیه می‌فرماید: "فَتَبارَکَ الله اَحَسَنُ الخالقِین" (آفرین بر خداوند که بهترین آفرینندگان است).

طالب، در غزل دیگری این گونه سخن می‌گوید:

قدح به صبح دمان گیر کز طلیعه شید   می صبوح تو را توبه‌ی نصوح دهد

(همان، ۵۸۷)

عبارت «توبه‌ی نصوح» مقتبس است از آیه‌ی هشتم سوره‌ی «تحریم» که خداوند در این آیه می‌فرماید: «یا اَیُّها الَّذینَ آمنوا توبوا اُلی اللهِ تَوبةً نَصوحاً عَسی رَبَّکُم اَن یُکَّفِرَ عَنکُم سَیّئاتکُم و...»

(ای کسانی که ایمان آورده‌اید، به درگاه خدا توبه‌ای راستین کنید. امید است که پروردگارتان، گناهان شما را از شما دور کند).

در غزل دیگری طالب آورده است:

از این چاه تعلق نام گر یوسف شوم طالب

رهایی بی‌کمند جذب حبل الله کی یابم

(همان: ۷۲۵)

عبارت «حَبلُ الله» آیه‌ی صد و سه سوره‌ی «آل عمران» را یادآوری می‌کند که خداوند در این آیه، مومنان را به متوسّل شدن به ریسمان الهی دعوت می‌کند: «وَ اعتَصِموا بِحَبلِ الله جَمیعاً وَ لا تَفَرّقُوا و اذکُروا نِعمَةَ الله عَلَیکُم ...» (همگی به ریسمان محکم خداوند چنگ بزنید و دچار تفرقه نشوید و نعمت خدا را نسبت به خود به یادآورید).

در یکی از شعرهای طالب آمده است:

ابرام من زیاده از آن است کز سؤال   بتوان زبان برید به یک لن ترانیم

(همان، ۱۰۴۱)

ترکیب «لن ترانی» مقتبس است از قسمتی از آیه‌ی صد و چهل و سه سوره‌ی «اعراف»:

«وَ لَما جاءَ موسی لِمیقاتِنا و کَلَّمَهُ رَبُّهَ قالَ رَبِّ اَرِنی اُنْظُر اِلیکَ قال لَن ترانی و لکِن اَنظُر اِلَی الجَبَلِ فَاِن استَقَرَّ مَکانَهُ فَسوفَ ترینی» (و چون موسی در وقت به وعده‌گاه آمد، و خدا با وی سخن گفت، موسی عرض کرد: خدایا خود را به من آشکار بنما که تو را مشاهده کنم. خدا در پاسخ فرمود که مرا تا ابد نخواهد دید و لکن در کوه بنگر اگر کوه در جای خود برقرار تواند ماند، تو نیز مرا خواهی دید...)

طالب در قصیده‌ای در بیان حکمت و توصیف فصول چهارگانه گفته است:

خالق قادر که کرد خلق به حرف دویی

هم حرکات فلک هم سکنات زمین

(همان، ۱۰٤٤)

منظور از «حرف دویی» لفظ «کن» در قرآن است که بارها تکرار شده است. مثلاً خداوند در سوره «یس» آیه هشتاد و دو می فرماید: «اذا اَرادَ اللهُ شَیئاً اَن یَقولُ لَهُ کُن فَیکونُ» (فرمان خداوند چون اراده خلقت چیزی را کند، به محض این که گوید موجود باش، بلافاصله موجود خواهد شد). در همان قصیده به سوره «نبأ» آیه‌ی شصت و هفتم نیز اشاره‌ای می‌کند:

میخ زمین قدرتش ساخت ز ارکان کوه

بحر بر اطراف خاک ساخت تمکن گزین

(همان جا)

«اَلَم نَجعَلِ الأرضَ مِهاداً وَ الجِبالَ اوتاداً» (آیا ما زمین را مهد آسایش خلق نگردانیدیم و کوه‌ها را عماد و نگهبان آن نساختیم؟).

علاوه بر آیاتی که ذکر شد و نمونه‌های اقتباس از آیات قرآن را نشان می‌داد، طالب داستان‌هایی دارد که در آن‌ها به قصص یا داستان‌های شیرین قرآن اشاره کرده و تلمیحات بسیار زیبایی به آن ها دارد. در این جا به نمونه‌هایی از آن تلمیحات مذهبی در دیوان طالب آملی اشاره می‌شود:

نیستم موسی و لیکن چون یدِ بیضا مرا

می‌نماید جلوه صد شاخ چمن در آستین

(همان: ۱۱۳۱)

«ید بیضا» اشاره دارد به یکی از معجزات حضرت موسی (ع) که چون دست راست به گریبان می‌کرد و بیرون می‌آورد نور سفیدی از آن می‌تافت و پنجه‌اش نورانی می‌شد. این معجزه به ید بیضا معروف است. (شمیسا، ۱۳٦۸:٦۳٤).

خداوند در سوره‌ی «طه» آیه‌ی بیست و دوم می‌فرماید: وَاضمُم یَدَکَ اِلی جَناحِکَ تَخرُج بَیضاءَ مِن غَیرِ سوءٍ آیَه اُخری (و بپیوند دستت را به بالت یا گریبانت که بیرون بیاید دست سفید نورانی بی‌هیچ عیب که این معجزه‌ی دیگر است).

و در سوره‌ی نمل آیه‌ی دوازدهم می‌فرماید: «وَاَدخِل یَدَکَ فی جَیبِکَ تَخرُجُ بَیضآء مِن غَیر سوءٍ..... (داخل کن دستت را در گریبانت که بیرون بیاید سفید و نورانی از غیر بدی).

نمونه‌ای دیگر از تلمیح به داستان‌های قرآن:

یوسف به ختم به حمد الله برون آمد ز چاه

کوکب طالع به مصر عزّتم بنمود راه

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۱۸۲)

بیت بالا اشاره دارد به داستان زیبای حضرت یوسف (ع) که در قرآن به آن اشاره شده و خلاصه‌ی بخشی از داستان به این صورت است که یوسف، محبوب‌ترین پسر یعقوب (ع) بود و بسیار نیک چهره بود و برادرانش به او حسد بردند و خواستند او را بکشند. بنابراین، او را در چاهی خشک در سرزمین کنعان انداختند. کاروانی که از آن منطقه عبور می‌کرد، غلام خود را در طلب آب بر سر چاه فرستاد چون غلام دلو در چاه انداخت یوسف در دلو نشست و بیرون آمد. کاروانیان یوسف را با خود به مصر بردند. یوسف در مصر، به علّت کمالات متعدّد به مقامات عالی رسید و عزیز مصر شد. (شمیسا، ۱۳۸٦: ۷۰٦-۷۰۹).

خداوند در سوره‌ی «یوسف» آیه‌ی نوزدهم می‌فرماید: «وَ جاءَت سَیّارَةٌ فَاَرسلوا واردَهُم فَاَدلی دَلوَهُ قال یا بُشری هذا غُلامٌ و اَسَرُّوهُ بِضاعَةً» (کاروانی آن جا رسید سقّای قافله را برای آب فرستادند. دلو را که از چاه برآورد، گفت: به به از این بشارت و خوشبختی که به ما رخ داده و او را پنهان داشتند که سرمایه‌ی تجارت کنند).

طالب با بهره‌گیری از این داستان زیبا و تلمیح به آن، به زیبایی توانسته است مضمون جدیدی خلق کند و این را که نیک‌بختی به او روی کرده است، این گونه به سلک نظم کشیده است. در بیت دیگری هم به این داستان اشاره می‌کند و می‌گوید:

مه را شده یعقوب صفت دیده سفید　　　و زکوک فتاده ارغنون و ناهید

(طالب آملی، ۱۳٤٦ : ۹٤۱)

که برگرفته از آیه‌ی هشتاد و چهارم سوره‌ی «یوسف» است: «و تَوَلّی عَنهُم وَ قالَ یا اَسَفی عَلی یوسُفَ وَ ابیَضَّت عَیناهُ مِنَ الحُزنِ فَهُوَ کَظیمٌ» (آن‌گاه یعقوب روی از آن‌ها برگردانید و گفت وا اسفا بر فراق یوسف عزیزم و از گریه‌ی غم، چشمانش (در انتظار یوسف) سفید شد و سوز هجران و داغ دل بنهفت).

گفتنی است طالب، از داستان حضرت یوسف در دیوانش به گونه‌های مختلف استفاده کرده است که همواره ذهن را به سمت ماجراها و زیبایی‌های داستان سوق می‌دهد.

داستان دیگری که در قرآن آمده و طالب چندین جا به آن اشاره کرده است، داستان ابراهیم (ع) است.

زده‌ایم آتش نمرود به سامان خلیل　　　گر به گلزار جهان فال شکفتن زده‌ایم

(همان: ٦۸۹)

ابراهیم، نمرود را از بت‌پرستی نهی می‌کرد. از این رو نمرود خواست تا او را در آتش بسوزاند. به دستور نمرود، آتشی عظیم افروختند. گرما و شدّت آتش به حدّی بود که هیچ‌کس نتوانست جلو رود و ابراهیم را در آتش اندازد. به وسیله‌ی

منجنیق ابراهیم رادرآتش انداختند. امّا آتش به امر خداوند بر ابراهیم گلستان شد. (شمیسا، ۱۳۸٦: ۸٤-۸۵).

چنان که در سوره‌ی «انبیاء» آیه‌ی شصت و نهم آمده است: «قُلنا یا نارُکونی برداً وَ سَلاماً عَلی ابراهیمَ» (ما به آتش گفتیم که ای آتش سرد و سالم بر ابراهیم باش).

خداوند، ابراهیم را از میان همه‌ی پیغمبران برگزید و او را «خلیل» خود خواند و از این روی، به ابراهیم «خلیل الله» گویند. (شمیسا، ۱۳۸٦: ۸٦). و در سوره‌ی «نساء» آیه‌ی صد و بیست و پنجم می‌فرماید: «وَ مَن اَحسَنُ دیناً ممَّن أسلَمَ وَجهَهُ لِلّهِ وَ هُوَ مُحسِنٌ وَ اتَّبَعَ مِلّةَ ابراهیمَ حنیفاً وَ اتَّخَذَ اللهُ ابراهیمَ خلیلاً (کدام دین بهتر از آن است که مردم خود را تسلیم حکم خدا نموده و هم نیکوکار باشند و پیروی از آیین ابراهیم حنیف کنند، آن ابراهیمی که خدا او را به مقام دوستی خود برگزیده است).

آملی، در مثنوی زیبایی می‌گوید:

لبی با مریم جان در تکلّم   مسیحش طفل آغوش تبسّم

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۱۹۱)

که بیت اشاره دارد به داستان حضرت مریم که به واسطه‌ی دمیدن جبرئیل در آستینش، آبستن شده بود و جهودان مریم را به سبب آبستنی بی‌شوی، شدیداً ملامت می‌کردند و طعنه می‌زدند و مریم تصمیم گرفت که در مقابل طعنه‌های و تهمت‌های مردم، سکوت اختیار کند. و هنگامی که یهودیان به مریم تهمت زنا بستند، او سخن گفتن عیسی در گهواره را بر بی‌گناهی خود حجّت آورد و عیسی در گهواره سخن گفت. چنان که در سوره‌ی «مریم» آیات بیست و نهم و سی‌ام آمده است: «فأشارَت اِلیه قالوا کیفَ نُکَلِّمُ مَن کانَ فی المَهدِ صَبیّاً* قالَ اِنّی عَبدُالله اتانیَ الکتابَ وَ جَعَلَنی نبیّاً» (پس اشاره کرد مریم به سوی عیسی، مردم گفتند: چگونه سخن گوییم با کسی که در گهواره‌ی کوچک باشد. عیسی گفت: همانا من بنده‌ی خدا هستم که به من کتاب داد و مرا پیغمبر گرداند).

در جای دیگری طالب آملی می‌گوید:

کند به طعنه دلی آب خضر چون طالب

سرشک من که ز توفان خبر به نوح دهد

(همان: ۵۸۷)

که اشاره به داستان زیبا و عبرت‌آموز نوح (ع) دارد که ۹۵۰ سال خلق را به خدای عزّوجل دعوت می‌کرد که در این مدّت، به یک قول چهل تن و یک روایت، هشتاد تن بیش به او ایمان نیاوردند و او در حقّ قوم خود نفرین کرد و گفت: ای پروردگار من! وامگذار بر زمین از کافران هیچ کس را. و نفرین او مستجاب گشت. (شمیسا، ۱۳۸٦: ٦٦۲).

خداوند در سوره‌ی «هود» آیه‌ی سی و هفت می‌فرماید: «وَ اَصنَعِ الفُلکَ بِاَعیُنِنا وَ وَحیِنا وَ لا تُخاطِبنی فی الَّذینَ ظَلَموا اِنَّهُم مُغرَقونَ» (و بساز کشتی را به نگاه داشت ما و وحی ما و درخواست مکن مرا درباره‌ی آن‌ها که ستم کردند. همانا ایشان غرق شدگانند).

خداوند در قرآن، درباره‌ی نوح و توفان او در سوره‌های نوح، هود، مومنون، شعرا، اعراف، قمر و عنکبوت سخن گفته است و طالب با مهارت در چندین جا، این داستان هنرمندانه بهره گرفته است.

طالب آملی، علاوه بر آیات قرآن، از احادیث نیز در سرودن شعرهایش مدد جسته است که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود:

به طعنه‌های خموشی دلم چه می‌کاوی

همیشه بوده سخن دان و نکته فن خاموش

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۱۳۸)

که مصراع دوم بیت فوق، به حدیثی از حضرت علی (ع) اشاره دارد که فرمودند: «اذا تَمَّ العَقلُ نَقَصَ الکلامُ» (وقتی عقل کامل می‌گردد، سخن کوتاه می‌شود) (راستگو، ۱۳۸۰: ٤۲).

و در بیت دیگری که در قالب رباعی سروده، گفته است:

برتافت عنان زبونی بخت منش			یا مانع شد حدیث حُبّ الوطنش

(طالب املی، ١٣٤٦: ٩٥٠).

«حب الوطن» برگرفته از حدیث «حُبّ الوَطَن مِنَ الایمان» (وطن دوستی از نشانه‌های ایمان است). (فروزان فر، ١٣٦١: ٩٧).

طالب در قصیده‌ای که در ستایش علی (ع) سروده، گفته است:

چو دید آیت سیف الهی به شأن تو کرد

ردیف مدح تو با شاه لافتی شمشیر

(طالب آملی،١٣٤٦: ١٠١٦)

که اشاره دارد به این که در غزوه‌ی احد، حضرت علی (ع) ضربه‌ای به کلاهخود یکی از کافران زد که بر اثر آن، شمشیر آن حضرت شکست و بی‌درنگ نزد رسول الله رفت و گفت شمشیر من شکسته است. پیامبر ذوالفقار را به علی (ع) داد و او دلیرانه جنگ کرد تا این که رسول خدا فرمودند: « لافَتی اِلّا علی لاسیفَ اِلّا ذوالفقار (جوان مردی جز علی و شمشیری جز ذوالفقار وجود ندارد. (دهخدا، ر.ک ذیل واژه)

آملی در جای دیگری می‌گوید:

زیر لب از دهشت سخای تو بر سر			فاتحه خوانند گنج‌های دفین را

(همان: ٩)

و یا:

ور نه به یک دم زدن برافکند از روی			پرده ناموس گنج‌های دفین را

(همان: ١٠٠).

در ابیات بالا، ترکیب «گنج‌های دفین» حدیث قدسی «کنتُ کنزاً مَخفیاً فَاَحبَبت اَن اعرف فخلقت الخلق لکن اعرف» (من گنجی پنهان بودم دوست داشتم که شناخته شوم پس خلق را آفریدم تا شناخته شوم). را به ذهن می‌رساند.

در بیتی می‌گوید:

همین حبل المتین کافی بود خلق دو عالم را

بـه ذات او تـولّایـی زغیـر او تبـرّایـی

(همان: ۱۱۸)

و یا:

طلب حبل متین هر که نماید به کفش

دست دولت شوم و دامن دستور دهم

(همان: ۱۱۰۰)

که منظور از «حبل المتین» شریعت دین اسلام و قرآن است (دهخدا، ذیل واژه).

نتیجه‌گیری:

طی بررسی‌های انجام شده در دیوان طالب آملی، نمونه‌های متعدّدی از ابیات دیده شده که در آن، این شاعر مازندرانی، اشارات گوناگونی به داستان‌های قرآن مجید داشته است. و همین‌طور، مضامین و ترکیباتی در ابیاتش دیده شده که برگرفته از آیات قران است. و هم چنین به احادیث معروفی اشاره داشته است که تمامی این شواهد، نشان‌گر دانش و اطلاعات وافر دینی و مذهبی این بزرگوار می‌باشد. اشعار نغز و شیوایی که در منقبت و ستایش ائمه و معصومین (ع) به خصوص علی (ع) دارد نیز نشان‌گر شیفتگی و عشق و ارادت خاصّ طالب به خاندان نبی (ع) است.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم

۲- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۷، **لغت نامه**، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۳- راستگو، سید محمد، ۱۳۸۰، **تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی**، چاپ دوم، تهران: سمت.

٤- شمس لنگرودی، محمد، ۱۳۷۲، **سبک هندی و کلیم کاشانی**، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۵- شمیسا، سیروس، ۱۳۸٦، **فرهنگ تلمیحات**، چاپ اول، تهران: میترا.

٦- طالب آملی، محمد، ۱۳٤٦، **کلیات اشعار** (به اهتمام و تصحیح سید محمد طاهری شهاب)، تهران: سنایی.

۷- فروزان فر، بدیع الزمان، ۱۳٦۱، **احادیث مثنوی**، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

نوستالژی در دیوان طالب آملی

دکتر غلامرضا پیروز[۱] - اصغر خوشه‌چرخ[۲]

چکیده:

نوستالژی (nostaligia) واژه‌ی فرانسوی است که از دو سازه‌ی یونانی (nostos = بازگشت) و (alogos = درد و رنج) ترکیب شده؛ که معنی لغوی آن «بازگشت، درد و رنج» می‌باشد. در اصطلاح، نوستالژی خلاصه‌ی یک حس درونی تلخ و شیرین نسبت به اشخاص، موقعیت‌های گذشته، وطن و زادگاه (رویکرد گذشته‌گرا) و یا آرمان شهر، آرزوهای نهفته دورنی (رویکرد اینده‌گرا) است. حس از لحاظ روانشناسی نتیجه‌ی یادآوری ذهنی یا آرمان پنداری می‌باشد، بروز این حس بنا به دلایل و خاستگاه‌های گوناگون (مهاجرت، ناکامی در زندگی شخصی، از دست رفتن اعضای خانواده، از دست رفتن موقعیت طلایی، زوال جسمانی و...) در درون فرد پدید می‌آید که ناخودآگاه و از حوزه‌ی اختیار فرد خارج است. این حس ناخودآگاه در بعضی از متون ادبی ما جلوه‌ای خاص دارد. نقد روانشناختی در حوزه‌ی ادبیات بررسی این حس در آثار شاعران و

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه مازندران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه مازندران

نویسندگان ما را برعهده دارد. نوستالژی در ادبیات سبک هنـدی بنـا بـه دلایلـی چـون، شرایط سیاسی ـ اجتماعی ایران در قرن یازدهم، مهاجرت شاعران به کشور هند، وجـود فقر فرهنگی و بیماری‌های اجتماعی در ایران، نازک خیال و منزوی بودن شاعران سـبک هندی نمود خاصی دارد. طالب آملی از شاعران برجسته‌ی سبک هنـدی (قـرن یـازدهم) است که دارای نوستالژی فردی مستمر گذشته‌گرا می‌باشد. بسامد بالای مفاهیم انـدوه و غم غربت تأثیر برانگیز در دیوان ایشان دلیل اثبات این ادعاست. شکست و ناکامی ایشان در ماجرای عشق به زهره، مهاجرت به کشور هند، بیماری و ضعف جسمانی، نـامطلوب بودن شرایط سیاسی ـ اجتماعی مازندران و شهر آمل از عوامل پدیدآورنده‌ی این حـس فردی ـ جمعی در شخصیت ایشان نبوده اسـت. در ایـن مقالـه، ضـمن بررسـی مفـاهیم نوستالژی و تقسیم‌بندی آن از زوایای گونـاگون (تقـدم و تـآخر زمـانی، میـزان تـداوم، خاستگاه) به بررسی و تحلیل مبانی ایجاد و مؤلفه‌هـای ظهـور نوسـتالژی در شخـصیت زالب‌آملی پرداخته شد. نتایج به دست آمده حاکی از آن است که؛ ناکامی در عشق زهـره به دلیل اختلاف خانوادگی و در نتیجه مهاجرت به کشور هنداز مهم‌تـرین مبـانی ایجـاد نوستالژی در دیوان طالب‌آملی است و احساس تنهایی، انزواطلبی، اعتیاد به موادمخدر و روی آوردن به هنر خوشنویسی از مهم‌ترین مؤلفه‌هـای ظهـور نوسـتالژی در شخـصیت نوستالژیک طالب آملی است.

واژگان کلیدی:

نوستالژی، طالب‌آملی، شعر، مؤلفه‌ی ظهور، مبانی ایجاد

۱ـ درآمد و تمهید بحث

نوستالژی در ادبیات معمولاً رفتاری ناخودآگاه است که در آثار شاعر یا نویسنده بروز می‌کند و از همین رو، اهمیت سبک‌شناختی پیدا می‌کند. این رفتار ناخودآگاه «در چهارچوب سبک شناختی مؤلف مدار، به‌ویژه هنگام بررسی روانشناختی اثر بسیار اهمیت می‌یابد.» (انوشه، ۱۳۷٦: ۱۳۹٦) «برخلاف حدس و گمان ما واژه‌ی نوستالژی ـ غم غریب ـ نه از عالم شعر بلکه از دنیای پزشکی سر برآورده است. این واژه ترکیبی از واژه یونانی nostos (بازگشت به وطن) و واژه لاتین جدید algia (دلتنگی) است. در سال ١٦٨٨ برای نخستین‌بار در پایان‌نامه رشته‌ی پزشکی یوهانس هوفر، دانشجوی سوئیسی ظاهر شد که می‌خواست با ابداع این واژه، حالت غمگین شدن ناشی از آرزوی بازگشت به سرزمین بومی را توضیح دهد. در میان نخستین قربانیان این بیماری تازه تشخیص داده شده در قرن هجدهم، آدم‌های خانه‌به دوش و دور از وطن مختلفی بودند؛ از جمله دانشجویان آزادی‌خواه جمهوری برن در شهرابزن، کارگران و خدمتکاران بومی که برای کار به فرانسه و آلمان رفته بودند و سربازان سوئیسی که خارج از کشور خود می‌جنگیدند. می‌گفتند که نستالژی پرخاشگری بی‌موردی تولید می‌کند که موجب می‌شود شخص مبتلا به آن ارتباطش را با زمان حال از دست بدهد و آرزوی رسیدن به سرزمین بومی تنها دل مشغولی آنان بوده است.» (تقی‌زاده، ۱۳۸۰: ۲۰۲)

این اصطلاح از آسیب‌شناسی روانی psyconpathology وارد ادبیات شده است و نقد روانکاوی (از شاخه‌های نقد ادبی) بررسی این مفهوم را در آثار ادبی برعهده دارد. نوستالژی در نقد روانکاوانه می‌تواند از دیدگاه فروید (عقده ادیپ) و از دیدگاه یونگ (ناخودآگاه جمعی) مورد بررسی قرار گیرد. «فروید نشان داد که چگونه بیرون ریختن تعارضات نهفته‌ی روانی و اشکار شدن آرزوهای

سرکوب شده از تنش و فشار روانی ما کم می‌کنند و تأثر روان ـ درمان دارد». (صناعی، ۱۳٤۸: ۱۲۱)

با توجه به مطالب فوق به‌نظر می‌رسد؛ نوستالژی بازگشت ذهنی حسرت‌آمیز فرد به گذشته‌ی مکانی یا زمانی مبانی پیدایش و مؤلف های ظهور متفاوت دارد و از دیدگاه علوم مختلف مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و این احساس طبیعی یا عمومی و حتی غریزی در میان تمامی انسان‌ها وجود دارد؛ این احساس به لحاظ روانی وقتی تقویت می‌شود که فرد از گذشته‌ی خود فاصله بگیرد. طالب آملی (معروف به بلبل آمل) از شاعران برجسته‌ی قرن ۱۱ هجری است که در دیار هند و در دربار جهانگیر شاه شهرت بسیار یافت؛ عده‌ای نام وی را محمد دانسته‌اند ولی شهاب طاهری مصصح دیوان طالب آملی نام اصلی ایشان را طالب ذکر کرده است (طاهری، بیتا: ۱۰).

طالب آملی در یکی از سال‌های ۹۸۷ه./۹۹۱ه./۹۹٦ه. در یکی از روستاهای آمل دیده به جهان گشود و در یکی از سال‌های ۱۰۳۵ه./۱۰۳٦ه./۱۰٤۰ه. در هندوستان دار فانی را وداع گفت. طالب آملی در دیوان خود با تخلص «طالبا» و «آشوب» به سرودن شعری پرداخت. استاد ذبیح‌الله صفا بدون اشاره به تارخ تولید ایشان نام و تخلص وی را طالب و طالبا ذکر کرده است و در مورد اواخر عمر ایشان چنین می‌نویسد: «در سال ۱۰۲۸ مرتبه‌ی ملک‌الشعرایی یافت و بعد از آن در کمال عزت زیست تا هفت هشت سال بعد، پس از مدتی رنجوری و بروز اختلالگونه‌ای در حواس به سال ۱۰۳۵ یا ۱۰۳٦ در گذشت.» (صفا، ۱۳۸٤: ٤۳۳)

طالب آملی از شاعران سبک هندی است که به دلایلی چون: شکست و ناکامی در عشق فردی، مهاجرت و دوری از وطن، ضعف و بیماری جسمانی و... حس نوستالژی در دیوان ایشان دارای بسامد بالاست. در مقاله‌ی حاضر تحلیل و بررسی مهم‌ترین مبانی ایجاد و مؤلفه‌ی ظهور نوستالژی در دیوان طالب آملی پرداخته شده است.

۲. چهارچوب نظری پژوهش

۲-۱- نوستالژی:

نوستالژی در زبان‌فارسی به غم غربت، احساس غربت (nomecikness)، دلتنگی و حسرت نسبت به گذشته ترجمه شده است. در فرهنگ آکسفورد مفهوم نوستالژی «حسرت نسبت به آن چیزی که از دست رفته است» بیان شده است.

«نوستالژی از دیدگاه آسیب‌شناسی روانی به رویایی اطلاق می‌شود که از دوران گذشته‌ی پر اقتدار نشأت بگیرد، گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد و بازسازی آن ممکن نیست.» (شریفیان، ۱۳۸۷: ۲۰۷)

«غم گنگ و گمنامی که در سال‌های شکنندگی جوانی گریبان آدم را می‌گیرد، در شعر شاعران به صورت شکوه و شکایت از روزگار بروز می‌کند.» (آشوری، ۱۳۸۰: ۱٤۷) به‌نظر می‌رسد این واه دو مفهوم «بازگشت» و «اندوه، رنج» را در دایره‌ی معنایی خود به دنبال دارد. این رفتار ناخودآگاه شخصی و فردی که در ادبیات وجود دارد می‌تواند از زوایای گوناگون و بنا بر ملاک‌های مختلف در نقد روان‌شناختی (از رویکردهای نقد ادبی) مورد تحلیل و بررسی روان‌شناسانه قرار گیرد.

۲-۲- تقسیم‌بندی مفهوم نوستالژی

الف) برمبنای خاستگاه آن:

«در بررسی جدید ادبی نوستالژی را به دو قسمت شخصی و اجتماعی تقسیم‌بندی می‌کنند.» (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۱) در این تقسیم‌بندی مشخص می‌شود کخ نوستالژی به‌وجود امده از فرآیند درونی یک فرد است یا برآمده‌ی تحولات درونی یک گروه یا جامعه می‌باشد.

۱) **نوستالژی شخصی (فردی):** حسرتی را را که هر انسان در زندگی خود به‌خاطر شوگ عزیزان، از دست رفتن معشوق و... دارد، که به‌گفته‌ی دکتر شمسیا «زایده‌ی فطری بشر» است. مثل خاقانی و حافظ در سوگ فرزندان خویش،

فریدون مشیری در سوگ مادر خویش، طالب آملی در غم از دست رفتن معشوق و...

۲) نوستالژی جمعی (فرافردی): نوستالژی‌ای که یادکردن ان از زبان شاعر یا نویسنده درد همگانی را در اذهان زنده می‌کند. مانند مرگ افراد بزرگ یک جامعه، از دست رفتن موقعیت طلایی یک جامعه‌ی و... این نوع نوستالژی در اشعار منوچهر آتشی، مهدی اخوان ثالث، برخی از شاعران دوره‌ی مظروطه نمود فراوانی دارد.

ب) برمبنای تقدم و تأخر زمانی:

۱) نوستالژی آینده‌گرا: حسرت ناشی از ناکامی در رسیدن به آرمان شهر (همان مدینه‌ی فاضله در آثار افلاطون)، آرزوی دست نیافتنی شاعر و ... «آرمان‌شهر جایی دست نیافتنی است که تصویر آن همواره در افق آرزوی بشر نمونه خیر برین بوده است». (اصیل، ۱۳۸۱: ۱۸)

«در هنر، آدم در جستجوی آن‌جایی است که آرزو دارد باشد ولی نیست». (شریعتی، ١٣٦٦: ٧٦)

این نوع نوستالژی در اشعار مولانا (در غزلی با ردیف آرزوست)، نیما یوشیج، شفیعی کدکنی، طاهره صفازاده، فروغ فرخزاد و قیصرامین‌پور نمود فراوانی دارد.

۲) نوستالژی گذشته‌گرا: حسرت دوران خوش گذشته (دوران کودکی)، دوری از وطن و سرزمین مادری، از دست رفتن موقعیت لایی و ...

«یکی از موتیف‌های جهانی شعر موتیف ubi sunt – آن روزها رفتند ـ است. در این گونه اشعار شاعر با یادآوری خاطرات گذشته مویه یا نوحه lament سر می‌دهد این‌گونه اشعار به نوعی مرثیه و مرثیه با یاد خاطرات کهن همراه است.» (شمسیا، ۱۳۸۷: ٢٢٦)

خاستگاه نوستالژی گذشته‌گرا در نوع ادبی و دوره‌ی ادبی مختلف، متفاوت است. شاید به این سبب است که با همه‌ی انتقادات به ظاهر معقولی که درباره‌ی شعر

دوره‌ی بازگشت داریم هنوز در ته دل آن را دوست داریم و با لـذت مـی‌خـوانیم زیرا این قصاید نوعی خاطره‌ی کهن و جهان‌بینی عتیق را در ما بیدار می‌کند.

در شعر شاعرانی چون؛ مهدی اخوان ثالث، فـروغ فرخـزاد، زالـب آمـی، پـروین اعتصامی، نیما یوشیج و... نمود فراوانی دارد.

شوق خاطر موکشان سوی تو می‌آرد مرا

از درد دل تـا سـر کـوی تـو میـآرد مـرا

(دیوان طالب، ب ٦٢٨٧)

ج) برمبنای میزان تداوم:

۱) نوستالژی آنی: «وقتی رنج و آلم بالا می‌گیرد بی‌اختیار از جـان انـسان رنجـور فریاد برمی‌خیزد و این از طبیعی اسـت و مـی‌بینـیم کـه مـردم بـه وقـت دلتنگـی شکایت می‌کنند و هنگام بیماری نالـه و زاری برمـی‌کـشند و بـه‌وسـیله‌ی نالـه و شکایت آلام خود را تسکین می‌دهند.» (فروزانفر، ۱۳۸٦: ۳۸) هر انسانی لحظه‌ای از لحظات زندگی خود را در حسرت از دست رفتن فرصت‌هـا یـا در آرزوی بـه دست آوردن موقعیت‌ها سپری می‌کند بنابراین؛ به‌نظـر مـی‌رسـد بهتـر اسـت کـه نوستالژی آنی را به‌عنوان ویژگی سبکی در اشعار شـاعران بـه حـساب نیـاوردیم بلکه به عنـوان تـضاد ذهنـی ودرونـی هـر فـرد بـدانیم کـه ناشـی از شخـصیت پارادوکسیکال انسان است، یعنی انسان‌ها به طور ذاتی نسبت به گذشـته خـویش بین و افسوس از دست رفتن آن را می‌خوردند و نسبت به آینده بدبین و ترس از رسیدن آن را دارند و نسبت به زمان حال معترض‌اند.

۲) نوستالژی مستمر: نوستالژی مستمر برخلاف نوستالژی آنی حس درونی اسـت که به‌صورت مداوم در ذهن فرد وجود آرد و بر روی شخصیت و رفتار فرد مؤثر است لذا در وجود بعضی از افراد ویژگی شخصیتی و در دیوان بعضی از شاعران ویژگی سبکی به حساب می‌آید. از آن جایی که نوستالژی رفتار ناخودآگاه فـردی در محور سبکی مؤلف مدار مورد بررسی قرالر می‌گیرد نه می‌تـوان اسـتمرار ایـن

نوع نوستالژی را در حوزه اختیار فرد دانست (عمل آگاهانه) و نه می‌توان آن را از زاویه‌ی دید متن محور یا خواننده محور بررسی کرد. مانند نوستالژی در مسعود سعد، مهدی اخوان ثالث، طالب‌آملی.

۲-۳- مهم‌ترین مبانی پیدایش نوستالژی

ـ) **دوری از وطن:** آنچه در پیدایش احساس غربت نقش اساسی دارد همان جدایی از محل خانه و زادگاه است. محیط خانه برای افراد مختلف مفاهیم متفاوتی دارد. مثلاً: مفهوم دوری از خانه (وطن) برای دانشجویان در هنگام تحصیل در خارج از کشور، برای شخصیت‌های سیاسی در هنگام تبعید، برای سرباز هنگام خدمت سربازی و دفاع از مرزها، برای عارف هنگام قبض عارفانه و... یکسان نیست. در اینجا با توجه به مفاهیم وطن خاستگاه اندوه برآمده (به‌خاطر دوری از وطن) می‌تواند حوادث سیاسی ـ اجتماعی، رخدادهای زندگی شخصی و یا مبانی دینی و اعتقادی ما باشد. «تلقی قدما از وطن به هیچ وجه همانند تلقی‌ای نیست که ما بعد از انقلاب کبیر فرانسه داریم، وطن برای مسلمانان یا دهی و شهری بوده که در آن متولد شدند یا همه‌ی عالم انسانی که نمونه بارز آن در آثار اقبال لاهوری دیده می‌شود که بهترین تصویر ناسیونالیسم اسلامی است». (شفیعی، ۱۳۸۱: ۳۶)

به‌هر حال دوری از زادگاه و وطن نوعی حس دلتنگی و واکنش احساسی را به همراه دارد که آدکی بی‌آن که بخواهد اندوهگین و غمناک است. مانند شاعران سبک هندی با مهاجرت به سرزمین هند، مهاجرت اجباری شاعران دوره‌ی مشروطه به کشورهای اروپایی و...

ـ) **حسرت دوران خوش گذشته** (دوران خوش کودکی، شرایط مطلوب سیاسی ـ اقتصادی و...)

ـ) **حسرت سوگ عزیزان:** یکی از مبانی پیدایش حس نوستالژی در افراد حسرت سوگ عزیزان از دست رفته می‌باشد که در ادبیات ما فراوان است. مانند

حسرت سوگ افراد مختلف در شاهنامه، حسرت شوگ مادر در اشعار فریدون مشیری و...

ـ) **حسرت از دست رفتن جامعه‌ی آرمانی:** جامعه‌ی آرمانی همان مدینه‌ی فاضله در آثار افلاطون، اقلیم هشتم در آثار عرفانی ما و پشت هیچستان در آثار سهراب سپهری می‌باشد. (رویکرد گذشته‌گرا). مانند از دست رفتن جامعه‌ی صدر اسلام با رویکرد مذهبی برای طرفدارانش، از دست رفتن حکومت ایرانی قبل از اسلام برای ناسیونالیست‌ها و...

ـ) **ناکامی در رسیدن به جامعه‌ی آرمانی:** (رویکرد آینده‌گرا) انسان‌ها در ذهن خود یک جامعه‌ی آرمانی و مطلوب و موردنظر دارند که ناکامی در رسیدن به جامعه‌ی آرمانی برای آن‌ها یأس و رنج درونی را به همراه خواهد داشت. مثل یأس موجود در آثار نویسندگان سوسیالیست به واسطه‌ی محقق نشدن جامعه‌ی اشتراکی، یأس موجود در آثار قیصر امین‌پور و...

ـ) **ناکامی در زندگی شخصی:** (پروین اعتصامی، فروغ فرخ‌زاد، طالب‌آملی و...)

ـ) **نزدیک شدن به مرگ، زوال پیری وجود دردهای جسمانی**

ـ **تقدیر و زمانه در نگاه شاعران**

۲-٤- مهم‌ترین برآیند ظهور نوستالژی

ـ) **انزوا طلب:** انزواطلبی، گوشه‌گیری،احساس تنهایی و انفراد با تفاوت‌های جزیی از مؤلفه‌های ظهور نوستالژی هستند که خاستگاه‌های روانی و اجتماعی متفاوت دارند و با جلوه‌های گوناگون در آثار شاعران و نویسندگان ما ظاهر می‌شوند و در حوزه‌ی روان‌سناختی اثر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

ـ) **روی‌آوری به هنر:** «به‌نظر فروید هنر نوعی مکانیسم روانی است، هنر و مظاهر آن زاییده‌ی تصعید کام مابرآورده است، راهی که هنرمندان برای تشکین دردهای جانکاه خود برمی‌گزینند. از طرف دیگر، هنر نوعی روان‌شکافی یا تجزیه و تحلیل روانی است که هنرمند به‌طور ناخودآگاه برای حل مشکلات روانی خود

آن را به‌کار می‌برد و در پایان خلق هر پدیده‌ی هنری که مجموعه‌ی یک یـا چنـد عقده‌ی روانی است، احیای آرامش خهاطر و رضایت بـاطن مـی‌نمایـد.» (ولـک، ۱۳۷۳: ۸٤)

ـ) **دعا و آرزوی خوشبختی رب عزیزان** (رویکرد آینده‌گرا) **و دعوت بـه شـاد باشی** (رویکرد گذشته‌گرا)

ـ **آرمان‌پنداری و بعضی از بیماری‌های تخیلی** (رویکرد آینده‌گرا)

ـ) **اعتیاد:** احساس غم و اندوه، دلتنگی، کمبود عاطفه، شکست و عدم موفقیـت، محیط خانوادگی پرتنش و اضطراب اجتمـاعی از جملـه‌ی عوامـل روی‌آوری بـه اعتیاد به‌شمار می‌آیند.

ـ) **آرکائیسم و اسطوره‌پردازی:** یکی از برآینـدهای احـساس غربـت در فـضای ذهنی بازگشت به دوران گذشته می‌باشد. خوش‌پنداری نسبت به دوران گذشته و واکاوی خاطرات گذشته در ذهن، یکی از ویژگی‌های روانی انسان اسـت؛ مـرور ذهنی خاطرات گذشته به انسان کمک می‌کند تا تحمل رنج و انـدوه زمـان حـال برای انسان آسان‌تر شود.

۳ـ فرضیه‌ی پژوهش

از آن جایی که مضامین غم غربت، گله و شکایت، حب وطن و آرمان‌پنـداری بـا بسامد بالایی در دیوان طالب آملی مشاهده می‌شود، نوسـتالژی در دیـوان ایـشان به‌عنوان یک ویژگی سبکی می‌تواند مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

٤ـ پرسش‌های پروژه

مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش به آن‌ها پاسخ داده خواهد شـد عبارتنـد از:

الف) آیا شعر طالب را می‌توان از منظر رویکرد نوستالژیک مورد تحلیل قرار داد؟

ب) مهم‌ترین مؤلفه‌های ظهور نوستالژی در شعر طالب املی کدام‌اند؟

۵ـ روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است و واحد آن، اشعار مرتبط با نوستالژی در دیوان طالب آملی است.

٦ـ نوستالژی در دیوان طالب آملی

٦-١- مبانی ایجاد نوستالژی در دیوان طالب آملی

٦-١-١- غم دوری از زادگاه (آمل) و وطن:

طالب آملی به دلایلی چون مرکزیت سیاسی ـ فرهنگی شهر اصفهان، بهبود یافتن وضع زندگی، مخالفت در عشق وی نسبت به زهره «اختلاف طایفگی در آمل مانع وصال طالب و زهره گردید و حسرت اندوه فراوان ناشی از این شکست عشقی او را وادار به موافقت برای خروج از آمل نمود». (گودرزی، ١٣٧٦: ٦)، طالب ممدوح و شرایط سیاسی ـ اجتماعی مازندران در دوران فرمانروایی میرزا محمد شفیع مازندرانی و شرایط سیاسی و اجتماعی شهر آمل آن زمان با حکمرانی میرزا ابوالقاسم که در امر اخراجات بسیار سخت‌گیر بودند؛ عازم سفر به کاشان و اصفهان و از آن‌جا راهی دیار خراسان می‌شود.

به هیچ شهر دلم طالب از ملال نرست

چه روز بود که بیرون ز آملم کردند. (ب ١١٩٥٣)

طالب ز شبز گلشن اجمیر چون نسیم

بگذر خیال کن که به آمل نشسته‌ایم. (ب ١٤٩٣٨)

خروج از زادگاه و غم غربت مهر به وطن را در وجود شاعر تشدید کرد که در عشق به روستا و روستایی می‌گوید:

از تواضع‌ها چون شخص آشنایی فارغم

وز تکلف چون طبع روستائی فارغم (ب ١٥٤٨٦)

در ادوار مختلف تاریخی تأسف و تأثر خروج از سرزمین مادری همواره یکـی از مبانی ایجاد غم غربت و دلتنگی در آثـار شـاعران و نویـسندگان مـا بـوده اسـت. ملک‌الشعرای بهار دلایل مهاجرت ایران زمان صفویه به سرزمین هند را این‌گونـه بیان می‌کند: «سخت‌گیـری‌هـای متعـصبانه‌ی دولـت و فقهـای آن زمـان، تقـرب دسته‌ای از محدثان به دربار، اشغال و جنگ‌های پی‌درپی در آن زمان، بـی‌رونقـی کار شعر و شاعری و کسادی بازار مدح در حکومت صفوی بـه خـاطر شـریعت ورزی صِرف سلاطین صفوی و یکی دانـستن سـرزمین هنـد بـا ایـران از طـرف پادشاهان تیموری در هند عوامل مهاجرت هر هنرمند ایرانی به سرزمین هند بوده است».(بهار، ۱۳۷۳: ٢٥٦)

محمدرضا قنبری عامل اصلی مهاجرت ادبای ایرانی به هند را «روحیه‌ی تسامح و تساهل پادشاهان گورکانی هنـد و اساسـاً آسـان‌گیـری مـذهب هنـدو مـی‌دانـد». (قنبری، ۱۳۸۳: ١٢٤) در همین راستا در وصف جهانگیر شاه هندی که طالب نزد ایشان سیمّت ملک الشعرایی گرفت، در تذکره‌ی میخانه چنین آمده است؛ «الحال (طالب) به دولت این خسرو غریب دوست، مـسکین نـواز و ایـن خورشـید ذره پرور از همه چیز بی‌نیاز، سرآمد سخنوران و برگزیده‌ی نکته پروران است...». بـه نظر می‌رسد علاوه بر موارد فوق، اشتراکات فرهنگـی و اسـطوره‌ای میـان کـشور هند و ایران و لطافت و اشراق سرزمین هند در به ثمر رسـاندن عنـصر عاطفـه‌ی شاعران ایرانی، می‌تواند از علت‌های دیگر مهاجرت شاعران در این دوره باشد؛ و هم‌چنین ناکامی طالب در ماجرای عشق به زهره و بی‌معنا شـدن زنـدگی در ایـن سرزمین برای این عاشق دل‌شکسته می‌تواند از دلایل اصلی مهـاجرت طالـب بـه هند باشد. در هر صورت، این مهاجرت اجباری و دوری از وطـن (آمـل، ایـران) برخلاف خوشی‌های ظاهری همواره یکی از مایه‌های اصلی نوسـتالژی در دیـوان شاعران این دوره و دیگر ادوار شعر فارسی بوده است.

مرا غریب وطن ساخت بی‌نصیبی من

خـدای رحـم کنـد بر من و غریبی مـــن(ب ۱۷۱۰۹)

به دارالمرز شهری در امان از آه طالب نی

به ساری هم سری دارد همین آمل نمی‌سوزد(ب ۱۰۳۲۱)

باشد فغان طالب جانکاه دور از آن کو

چـون نـالـه غـریبـان از فـرقـت وطـن‌ها(ب ۶۳۶۵)

۶-۱-۲. ناتوانی جسمی و ضعف بدنی

زندگی سالم حاصل مجموعه‌ی از مؤلفه‌های متعدد و سالم در جسم و روح است و تأثیر واکنش‌های روحی و عاطفی را بر روی جسم و برعکس آن؛ یعنـی، تـأثیر عوامل جسمی را بر روی روح و روان نمی‌توان انکار کرد. «حالت‌های عاطفی به وسیله‌ی افزایش یا کاهش جریان خون موضعی بر روی تمام غدد مترشحه داخل اثر کرده و عمل آن‌ها را تشدید یا متوقـف مـی‌سـازد». (لبیبـی رانکـوهی، ۱۳۸۲: ۱۰۴) آن چه از دیوان طالب آملی برمی‌آید، ایشان به خاطر بیماری آبلـه یکـی از چشمان خود را از دست داده و دچار احول و دوبینی شده بود و هم‌چنین از یک تب حاد دائمی نیز رنج می‌برد.

ولی ضعیف چنانم که گر کشم آهی شود مجزا غمنامه تنم یکسر(ب ۳۹۹۳)

بین شادی و ابتلا به بیماری‌های خاص رابطه وجود دارد، به خصوص، اگـر ایـن بیماری موجب محدودیت در فعالیت‌های فردی گردد». (آرگایل، ۱۳۸۳: ۷۶)

به نظر می‌رسد یـک رابطـه و همبـستگی‌ای بـین ویژگـی‌هـای روانـی و سیـستم فیزیولیژیکی فرد با کنش‌های احساسی و ظهور مؤلفه‌های نوستالژی در شخصیت فرد وجود دارد. مثلاً غالباً انسانۀای بیمار، فلج، منفی باف، رمانتیک و جامعه‌گریز بیشتر از انسان‌های سالم، خوش بین و باسـواد و اجتمـاعی در معـرض عـوارض نوستالژی‌اند. در نتیجـه گِلـه و شـکایت از بیمـاری و ضـعف جـسمانی یکـی از موتیف‌های شعر طالب است:

زبـاد آبلـه شمشـاد شـد کـه خـاک تنـم

به هم بر آمده زان چون غبار می‌پیچم(ب ۴۱۹۰)

سپـاه تـب حشـــر آورد بـــر ســـواد تنـــم
چنان که شعله کشد بر دیار خس لشکر(ب ۳۹۷۱)
فانوس وارم از بس تن استخوان نما گشت
در زیر پوست گویی پوشیده‌ام کفن‌ها(ب ٦۳٥۸)

ایشان در غزلی با ردیف «از بس که ضعیفم» تمام ناله‌های خودش را ناشی از این ناتوانی جسمی می‌داند.

جـانـم نشـاسـی ز تـن از بسـی کـه ضعیفم
ز آن سان که تن از پیراهن از بس که ضعیفم
بـا ایـــن تـــن زار گـــذرم جـــانب صـحـرا
وحشـی نـگـریـزد زمـن از بـس کـه ضعیفم
هنـگام تکلـم چـون یکـی معنـــی بـاریـــک
پنهـان شـوم انـدر سـخن از بـس که ضعیفم
گـر گـل شـوم و سـر زنـم از دامـن گلـــزار
شبنـم ننشینـد بـه مـن از بـــس کـــه ضعیفم
شـایـد اگـرم بـار دهـد عطـر صـفت جـای
در زلف شکن در شکـن از بـس کـه ضعیفم
مـانـنـد نسـیـم و نفـس و رایحـــــه و روح
نتـــوان جسـدم یـافتـن از بـس کـه ضعیفم
«طالـب»چـو نسیـم گل اگر در شوم از دست
نتـــوان دگـــرم یـافتـن از بـــس کـه ضعیفم

٦-۱-۳. ناکامی در زندگی شخصی

یکی از مبانی نوستالژی فردی مستمر در دیوان طالب آملی، چون دیگر شاعران ما پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و... ناکامی در زندگی شخصی و شکست عـاطفی

است. «در اول جوانی و نوبهار زندگانی از مسکن خروج نموده به دارالمومنین کاشان آمد و در آن جا متوطن شد و تأهل اختیار کرد». (گلچین معانی، ۱۳۶۳: ٥٤٥)

«طالب در کاشان ازدواج کرد اما این ازدواج دوام نیافت که راهی دیار هند شد و در آن سرزمین با دختری به نام زیباالنسا که فرزند یکی از امرای جهانگیرشاه به نام شیخ حاتم ازدواج کرد».(رزاقی شانی، ۱۳۸٦: ۱٥)

زنی دارم از دودمان اصیل　　به اندام نازک به صورت جمیل
پری پیکری رشک حور بهشت　　خمیر وجودش ملایک سرش

(ب ٥٧٥٧)

خبر ازدواج طالب در هند به معشوق او زهره در آمل می‌رسد که دگرگون می‌شود. بعد از مدت‌ها سرگردانی روزی خبر مرگ طالب را می‌شنود و به کنار رود هراز می‌رود (جایی که با طالب به شادکامی می‌پرداخت) و از آن جا به دیار یار در دیار باقی می‌شتابد «گویی همراه ماهیان به دنبال طالب رفته بود». (گودرزی، ۱۳۷٦: ۲٤) حاصل این ناکامی در عشق که یکی از مایه‌های اصلی نوستالژی شخصیت طالب و حتی عامل فرار ایشان از آمل بوده است.» مثنوی طالب و زهره» است که بعدها به روایتی توسط ستی‌النسا خانم گردآوری شده است. از همین واقعه است که در آن اوج ناله‌های عاشقانه به زبان مازندرانی به شعر درآمده است:

کوهسار سارو طالب نَدی　　جوبیار[1] بارو طالب نَدی
اَشرف[2] رَف رَفو طالب نَدی　　بزچَف[3] چَف چفو طالب نَدی
فِرَحوا[4] وائو طالب نَدی　　نکا کاکائتو طالب نَدی

٦-۱-٤. نداشتن فرزند پسر:

محیط طباطبایی درباره‌ی شاعری و خطاطی طالب آملی می‌گوید: «از حیث شعر و خط باید محمد طالبا را بزرگ‌ترین شاعر خطاط مازندران شناخت که در طی

هزار سال دولت شعر فارسی، شخص دیگری در آن ناحیه به شهرت او نرسیده و دامنه‌ی نام‌آوری و حسن قبول او از آمل گرفته تا مرو و دهلی کشیده شده است». (قنبری، ۱۳۸۲: ۱۲۵) تقی‌الدین اوحدی نیز در همین راستا می‌نویسد: «با آن که هنوز در عنفوان شباب بود، بر صحفه‌ی عذار خطی نداشت، رقم خط و نظم دلپذیرش چون زلف دلبران صید قلوب به عارفان می‌کرد، الحق خوش می‌نویسد و شعر را از چاشنی و تازگی در رتبه‌ی عالی داده و طالع و شهرتی عجیب و غریب دارد». (گلچین معانی، ١٣٦٣: ٥٥٤)

در دیوان ایشان در توصیف لوازم و ادوات خطاطی و خوشنویسی توصیف و اشارات فراوان وجود دارد:

ـ)در توصیف قلم

می‌توان زد رقمی خواه به خون خواه به نیل

صفحه‌ی کاهی رخساره‌ی ما خوش قلم است

(ب ٧٢٩٧)

نبسته چون قلم مشق را میان و نهند

به پای کلک تو سر کاتبان دهر تمام

نکردها ورقی مشک فام و نورانی است

ز سرمه‌ی قلمت چشم شاهد ایام

(ب ٢٤٧٦)

جدای از این موارد، ایشان قصیده کاملی در توصیف قلم دارد با مطلع:

هان ای نمکین آهوی مشکین خطایی

کز نرگس مستانه کنی غالیه سایی

(ب ٣٥٨٤)

ـ) در توصیف خط:

تـا بـر صحایـف از قلـم صنـع زاد خط
یک صفحه به حسن خطت رو نداد خط

استـــاد صنـــع نیـــک رقـــم زد خطـــت
نیکـــــو تـــراود از قلـــم اوستـــاد خـط

خط خوش نماست شوخ سیه چرده را به روی
ز آن رو کـه معتبـر نبـود بـی‌سـواد خط

زیبـد اگـر شکستـه نـویسـان روزگـــار
از صفحـــه‌ی عـتذار تـو گیرند یاد خط

خـط آفتـــاب روی تـــــرا امتیـــــاز داد
انصـــاف ده دگر چه کنـد زین زیاد خط

بینش فزای دیده‌ی طالب خط کسی است
کـــز کلـــک از قرینـه‌ی گـوهر فتاد خط

قـط زد سپهـــر خامـــه‌ی رزین آفتـــاب
وانگـه ببنـدگیـش به کـاغـذ نهـاد خط

هنر خوشنویسی از پاک‌ترین هنرهاست که لازمه‌ی آن عاطفه پاک درونـی اسـت. شاید بتوان از عوامل بالفعل رسیدن این عاطفـه پـاک و درونـی و در نتیجـه روی آوری به هنر خوشنویسی در طالب آملی را انزوا و تجردد و تنهایی ناشـی از غـم غربت داشت «بعضی از هنرمندان این عقیده را تصریح می‌نمایند کـه آن‌هـا بـرای رهایی از دست عواطف ناراحت کننده و کشمکش‌ها و احساسات منفی اقدام بـه خلاقیت می‌نمایند».(هترر، ۱۳۵۱: ۸۱) و همچنین «تشویق و پرورش قوه‌ی تخیل و کمک به کشف نیروی خلاقیت در شخص یکی از بهتـرین راه‌هـای مبـارزه بـا افسردگی و دل‌زدگی در شخصیت‌های معتاد است.»(برژره، ۱۳٦۸: ۹۳) از طـرف دیگر، معنی‌گرایی و مضمون سازی از عالم طبیعت و تک بیتی بودن اشعار سـبک

هندی، موجب شد که این اشعار قابلیت تشخص و برجسته بودن را دارا باشند و بتوان آن را با خط خوش نوشت که این قابلیت به قول دکتر شمیسا ادبیات سبک هندی را به ادبیاتمینیاتوری تبدیل کرده است «ادبیات سبک هندی ادبیات مینیاتوری است و طول و عرض معنا از یک بیت بیشتر نمی رود و فوقش تحسین و اعجابی را در حد یک بیت برمی‌انگیزد و باعث می‌شود که در دفتری یادداشت شود یا در حافظه سپرده شود یا با خط خوش نگاشته آید و بر دیوار قهوه‌خانه‌یی یا صفحات بیاض نقش بندد».(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۷)

ز شرح صورت احوال زلف او دارم

به کام چون قلم موی تار تار زبان(ب ۱۷۱۷۲)

الف غم به دل عشق تو امروزی نیست

این دو مشتاق هم از هم نفسان کهنند(ب ۱۲٤۱۵)

دکتر شفیعی نیز در این باره می‌نویسد: «عناصر نو که در تصاویر و استعاره‌های سبک هندی وجود دارد یا از زندگانی آن روگار برخاسته است، مانند: «کاغذ باد، گل‌های کاغذی» و یا عناصری که برای اولین بار در شعر آن‌ها گنجانده شده است مانند: «به تن بویا کند گل‌های زیبای نهالی را

به پا بیدار سازد خفتگان نقش قالی را»(شفیعی، ۱۳۸۲: ٦۳).

بعضی از اشعار زیبای طالب در این زمینه:

رفتم که نوک خامه جواهرفشان کنم

آب گوهر به جوی فصاحت روان کنم

گیرم به کف پرندی وز کلک مانوی

صد نقش تازه طرح به هر تار آن کنم

سامان کنم یکی قلم مو ز دوده را

پس بر صحیفه‌ی صورت خالی عیان کنم

اخلاص‌نامه‌یی کنم انشا ز کلک شوق

و آن گه به سوی مقصد اقصی روان کنم

لوحی تراشم از دل و بر صدر آن رقم

نام حکیم عهد مسیح الزمان کنم

آرام تو رفتار به سرو چمن آموخت

تمکین تو شوخی به غزال چمن آموخت

لطف تو و قهر توبه معنی دو خلیل‌اند

کین ساختن کعبه و آن سوختن آموخت

افروختن و سوختن و جامه دریدن

پروانه ز من شمع ز من گل ز من آموخت

(ابیات ۷۵٤۰ تا ۷۵٤۳)

در دیوان ایشان علاوه بر هنر خوشنویسی به هنر موسیقی، آواز خوانی و رقص نیز اشاره شد که همگی نشان از روحیه‌ی هنرجوی طالب آملی است «گویا طالب خود از هنر موسیقی و رقص بی‌بهره نبود و مایه‌یی از این رشته‌های هنری داشته است ایشان در مقدمه‌ی یک غزل در توصیف تنبور می‌گوید:

تنبور سر به دامن مطرب کند خروش

چون کودکی که زار بنالد ز درد گوش».

(گودرزی، ۱۳۸۲: ۲۵۸)

٦-۲-۲. اعتیاد:

مسأله‌ی اعتیاد نوعی پریشانی عمومی و همگانی است که همه‌ی ما درگیر آن هستیم و مایلیم شواهد دردناک این پریشانی را که گویی بخشی از مشکلات خودمان است، دفع کنیم. فرد معتاد به عوارض روحی و جسمی گوناگون دچار می‌شود «اغلب خطاها و اشتباهات حسی و توهمات در زمینه‌ی شعوری»(کورکینا، ۱۳٦۸: ۵۸) از جمله عوارض روحی فرد معتادند. «تنهایی، به خود واگذاشتگی، بی‌تفاوتی عمومی، ضعف زندگی عاطفی، فقر ارتباطات افراد،

بی‌اعتمادی به نهادهای اجتماعی و ارزش‌های سنتی، بی‌ثباتی و تزلزل تحصیلات و در نتیجه نامشخص بودن آینده از دلایل اصلی اعتیاد هستند». (بروژره، ۱۳٦۸: ۱۸) هم اعتیاد به باده‌گساری و هم اعتیاد به مواد افیونی در طالب آملی و به طور کلی در عهد پادشاهان صفوی رواج داشت. ذبیح الله صفا در مورد اعتیاد صفویان چنین می‌نویسد: «از عیب‌های بزرگ صفویان شراب‌خوارگی همه‌ی آن‌ها حتی آن‌هایی است که شراب را در قسمتی از فرمانروایی خود منع کرده بودند». (صفا، ۱۳۸٤: ٦۳) «عادت به افیون و مفرح افیونی (تریاک)، شربت کوکنار (آب کوکنار)، حب (حب فلونیا)، بنگ و حشیش و دیگر معجون‌های مرگ‌بار از آغاز عهد صفوی در ایران و هند رواج داشت» (همان: ٦٥ و ٦٦)

طالب آملی از شاعران عهد صفوی هم به نوشیدن شراب و هم به کشیدن (دود کردن) افیون اعتیاد داشت:

بی‌نشاء افیون به تنم هوشی نیست / این زهر گوارنده کم از نوشی نیست

ماشی است مرا خوراک افیون آنگاه / ماشی که برابر موشی نیست

(ب ۱۸۷٦٥)

ما کار دَهر بسته به مویی گرفته‌ایم / پای خُمی و دست سَبوئی گرفته‌ایم

ما را نماند با بد و نیک زمانه کار / خود را از این میانه به سویی گرفته‌ایم

(ب ۱٦۲۲۹)

«گاهی طالب برای رهایی از غم و اندوه و ایجاد شادمانی و نشاط خاطر به مواد مخدر پناه می‌برده است» (رزاقی شانی، ۱۳۸٦: ٥۰) استاد ذبیح‌الله صفا در مورد اعتیاد طالب آملی چنین می‌نویسد: «شاعر توانای نیکو سخن به می‌خوارگی خوی کرده بود، در صرف افیون و به کار بردن مفرح افیونی نیز اصرار داشت و گاه چنان در این راه زیاده‌روی می‌کرد که نیروی گفتار از او سلب می‌شد. معروف است که در نخستین باریابی به حضور جهانگیر پادشاه چندان افیون به کار برده بود که زبانش از گفتار بازماند و شعری را که ساخته بود نتوانست بخواند و در قطعه‌ای که بعد از آن ساخت علت این عارضه را بدین گونه شرح داد:

دو چیز مهر زبان سخنوری گردید مرا به بزم شهنشاه خوش عیار سخَن
یکی زبونی طالع که دایم از اثرش بهـر دیـار قرینـم به گونه گونه مِحَن
دگـر زیـادت نشئه‌یی که نامش را نمـی‌توانـم از شـــرم بـر لـب آوردن
مفرحی زده بودم به قصد گفتن شعر عروج نشاء آن کرد هرچه کرد به من

به هر حال اعتیاد یکی از مؤلفه‌های ظهور غم غربت در طالب آملی است (اگرچه هیچ یک از تذکره نویسان به این مسأله در مورد طالـب اشـاره‌یـی نکردنـد) کـه محصول دلتنگی، شکست عشقی و مرارت‌های مهاجرت به هند می‌باشـد. اعتیـاد تحمل تنهایی را در فرد معتاد پایین می‌آورد از این رو، دوری از همسر، دوسـت، وطن، خاطرات گذشته و... برای شخص معتاد فاجعه‌ی عاطفی به بـار مـی‌آورد و منجر به خود تخریبی برای فرد معتاد می‌گردد.

هر زمان میلم به درد دوست افـــزون می‌شود
یک نفس گر فارغ از دردم دلم خون می‌شود
رنگ کی می‌گیرد آن لب‌های میگون از شراب
بلکه می رنگین از آن لب‌های میگون می‌شود
فارغ ار نوشد شراب عشق می‌گردد خـــراب
عاشق ار نوشد به اول روز مجنـــون می‌شود
روی گردان می‌شود از صحبتش فیض شراب
هم‌چو طالب هـر که او معتـاد افیـون می‌شود

٦-٢-٣. روی آوری به اساطیر ملی و مذهبی:

یکی از فرآیندهای غم غربت بازگشت ذهنی به گذشته‌ی افتخـارآمیز و یـادآوری ذهنی گذشتگان و اسطوره‌ها مـی‌باشـد کـه در حوطـه‌ی زبـان شـعری در قالـب آرکائیس (واژگان، نحو و حروف)، تلمیح، اضافه‌ی تلمیحی، نمادهـا و تـشبیهات و... نمود دارد. در اشعار طالب آملی فرآینـد روی آوری بـه اسـاطیر و نمادهـا و داستان‌ةای ملی و مذهبی به عنوان یکی از مؤلفه‌هـای ظهـور نوسـتالژی جلـوه‌ی

فراوان دارد که برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام، یک نمونه به عنوان شاهد مثال ذکر می‌گردد:

الف) اساطیر و داستان‌های دینی:

یوسف و زلیخا:

یوسف بختم بحمدالله برون آمد ز چاه
کوکب طالع به مصر عزتم بنمود راه

(ب ۴۹۷۶)

حضرت موسی:

خود اژدر و احشای درونت همه مار است
شک نیست که موسی بنان را تو عصایی

(ب ۳۶۰۸)

حضرت عیسی:

حضرت ابراهیم:

حضرت خضر و حضرت نوح:

ب) اساطیر و داستان‌های ملی:

داستان ضحاک:

شیرین و فرهاد:

لیلی و مجنون:

۶-۲-۴. تخلص:

را باید معرفی نامه‌ی شاعران کلاسیک خواند که با خاستگاه‌های متفاوت چون نام‌خانوادگی، نام ممدوح، نام معشوق، نام مکان و... که غالباً در پایان دو قالب

شعری قصیده و غزل می‌آیند تأثیر موسیقایی و وزن، بار معنایی کلمه، پایگاه اجتماعی شاعر و شرایط اجتماعی ـ سیاسی دوره‌ی شاعر در انتخاب آن کلمه یا حروف بی‌تأثیر نیست، و باتوجه به تغییر شرایط اجتماعی در هر دوره و تغییر سبک‌ها تخلص‌های موجود در آن سبک نیز تغییر پیدا می‌کند و رنگ زمان می‌پذیرد. دکتر شفیعی معتقدند: «انتخاب تخلص‌هایی چون اسیر، حزین، کوهی، وحشی، حقیر، مسکین، مجروح، مجرم، تائب، چاکر و... با بار معنایی غم و اندوه، رنج و گدایی و فقر انگار لازمه‌ی شاعریی در این سرزمین بوده است که می‌توان برای برخی از این تخلص‌ها مانند فانی، فنایی، مهجور و هجری دلایل عرفانی معقول و قانع کننده‌ای پیدا کرد؛ ولی برای تحلیل روانشناسانه‌ی غلبه‌ی بار معنایی رنج و اندوه در این تخلص‌ها می‌توان دلایل زیر را برشمرد:

الف) حملات وحشیانه مغول و تیمور و تاتار و وجود نظام مستبدانه‌ی حاکم در ایران.

ب) ورود شعر فارسی به سرزمین هند و تأثیر غم‌پرستی و ویژگی مازوخیسم هندیان بر شعر فارسی.

ج) آموزش غلط مذهبی در جامعه و در نتیجه ممنوعیت روابط اجتماعی زن و مرد.

د) تصوف و عرفان». (شفیعی، ١٣٨٦: ٨٥)

باتوجه به پیچیدگی و انتزاعی بودن سبک هندی تخلص از مهم‌ترین نمودهای نوستالژی فردی شاعران سبک هندی به حساب می‌آید که غلبه بار معنایی رنج و اندوه، غم غربت در غالب این تخلص‌ها حتمی است. در دیوان طالب آملی دو تخلص «آشوب» و «طالبا» آمده است:

دو نرگس تو به «آشوب» مایلند

بلی همیشه فتنه گران انقلاب را طلبند

(ب ٢٢٨٨٣)

قصه کوته می‌کنم «طالب» بدین حرف بلند

کز فلک با این بلندی غیر کوتاهی مخواه

(ب ١٧٦٤٦)

شهاب طاهری می‌نویسد: «آشوب تخلص ایشان نیست و غزلیاتی که با تخلص آشوب ثبت شده‌آند متعلق به ملاحسین آشوب مازندرانی از معاصران طالب است که کاتبین دیوان طالب آن را در مسوّده اشعار ایشان وارد کردند و یا خود طالب آن‌ها را از لحاظ هم ولایتی بودن با آشوب در دفاتر شعری خود ثبت و بعدها کاتبین اشعار او، این غزلیات را در دیوانش گنجانیدند».(طاهری، بی‌تا: ٤٨) ولی بینایی معتقد است؛ «وی در آغاز کار آشوب تخلص می‌کرد و بعداًهم که تغییر تخلص داده، به مناسبتی که بر بنده مجهول است باز هم این کلمه را رها نکرد».(بینایی، ١٣٨٠: ٨١)

در هر صورت دو کلمه **آشوب** و **طالبا** با بار معنایی و موسیقاییِ خودشان یکی از مؤلفه‌های ظهور نوستالژی در دیوان طالب آملی می‌باشند و به نظر می‌رسد «طالب در مواقع خاصی، حتی تخلص خود را هم دیوانه‌وار **آشوب** بر می‌گزید تا آشفتگی روحی خود را تسکین دهد».(گودرزی، ١٣٨٢: ١٩٩)

ز پروازم فکند «آشوب» ذوق دام غم ورنی

من آتش غذائی آرزوی دانه می‌کردم

(ب ٢٢٩٠١)

٦-٢-٥. احساس تنهایی و میل به انزواطلبی:

هر یک از واکنش‌های میل به انزواطلبی، انفراد، افسردگی و احساس تنهایی (بااندک تفاوتی از یکدیگر) می‌توانند از مؤلفه‌های ظهورنوستالژی باشند که از شیوه‌ی پاسخ‌دهی درونی به حس نوستالژی ایجاد شده‌ی از عوامل گوناگون ناشی می‌شوند. «احساس تنهایی حس به وجوده آمده از حالت تنهایی است ولی

افسردگی نتیجه‌ی برآمده از حالت تنهایی است؛ بدین خاطر، انسان تنها فریاد می‌زند در حالی که انسان افسرده گریه می‌کند»(محمدی مجد، ۱۳۸۷: ۲۵)

«احساس تنهایی دارای بعد ذهنی است که به دلیل تفاوت اندیشه‌ها در حوزه‌ی جمعی صورت می‌گیرد؛ انزوا بعد عینی است که همان گوشه‌گیری نامیده می‌شود و بیشتر در حوزه‌ی سیاسی صورت می‌گیرد؛ انفراد بعد عینی ـ ذهنی است که راهبان و صوفیان چنین مسلکی دارند. بنابراین، خاستگاه انفراد روان انسان در حالی که خاستگاه دو مورد قبل حوزه‌ی اجتماع و جامعه می‌باشد».(همان: ۲٦ و ۲۸)

در دیوان طالب آملی به دلیل شرایط سیاسی و اجتماعی مازندران (شهر آمل) و مهاجرت به هند میل به انزواطلبی و به دلیل شکست و ناکامی در خانواده، ماجرای عشق زهره، اعتیاد، بیماری جسمی و... میل به احساس تنهایی به وفور دیده می‌شود. «خوی آزادمنشی از یک طرف و اعتیاد مداوم به مواد افیونی و بروز بیماری‌های گوناگون آبله، قلنج و تب‌های حاد که با جسم نحیف او در مبارزه بودند وی را از ادامه‌ی خدمت درباری بازداشته و وادار به انزوا نموده‌اند».(طاهری، بی‌تا: ٤۰)

در هر صورت بسیاری از دعاها، موسیقی، انزوا، احساس تنهایی و انفراد را می‌توان نمودهای برآمده از رنج درونی دانست که به لحاظ روان‌شناسی نوعی مکانیسم دفاعی در موقعیت ناتوانی است؛ یعنی، انسان در شرایط شکست و تنها ماندن برای تسکین خاطر و آرامش درون این شیوه‌ی دفاعی را برمی‌گزیند. «براساس آزمایش‌های روانشناسانه که آبرهام.اچ.مزلو. در باب هنرمندان و چهره‌های مشهور تاریخی انجام داده‌اند، مشخص شد که میل انزواطلبی در آن‌ها بیشتر از افراد معمولی است»(فروم، ۱۳۷۸: ٣٦)

به غربت بسته‌ام دل تا قیامت باز نگشایم
وطن بیزارم اما با کسی این راز نگشایم
غم او بس که دارد بی‌نیازم دایم از شادی
به چشمم گر درآید عیش چشم از ناز نگشایم

وطن گر کعبه گردد من کبـوتر گـردم از غیـرت
به سویش هیـچ گـه بـال و پـر پـرواز نگشـایم
به من نزدیک منشین ای سخن‌چین بگذر از جرمم
کـه مــن محـرم شنـاسـم راز بـر غمّـاز نگشـایم

اگرچه این میل در حالت عادی در هر انسانی وجـود دارد ولـی از آن جـایی کـه گرایش پی‌درپی به یک میـل خـاص و تکـرار آن میـل، بـه عنـوان یـک ویژگـی شخصیتی به حساب می‌آید؛ این پدیده (میل به انزواطلبی) در شخـصیت همـه‌ی افراد قابل تحلیل و بررسی نیست.

۷- پس آمد

یادآوری ذهنی تلخی‌ها یا خوشی‌ها بنا بر دلایـل گونـاگون چـون ناکـامی اجتمـاعی، مهاجرت و دوری از زادگاه، سوگ از دست رفتن عزیزان، شکست عـاطفی ـ عـشقی و یا عدم تحقق جامعه‌ی آرمانی، عدم دست‌یابی به معشوق آرمـانی و... نـوعی حـس همراه با درد و رنج را در انسان به وجود می‌آورد که نوسـتالژی نـام دارد. ایـن حـس درونی می‌تواند از دیدگاه جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و پزشـکی مـورد بررسـی قـرار گیرد. از آن جایی که حس ایجاد شده‌ی درونی در فرد، به طـور ناخودآگـاه در متـون ادبی هم ظاهر می‌شود نقد روان‌شناختی بررسی این حـس در متـون ادبـی را برعهـده دارد. خاستگاه اجتماعی و میزان جلوه‌ی نوستالژی در دوره‌ها و سـبک‌هـای مختلـف ادبی ما بنا به دلایل گوناگون متفاوت می‌باشد، مثلاً در سـبک هنـدی (قـرن یـازدهم) است که دارای نوستالژی فردی مستمر گذشته گرا می‌باشد؛ باتوجه بـه بـسامد بـالای مفهوم تأسف و تأثر و افسوس (با رویکرد گذشته‌گرا) در دیوان ایـشان ایـن پدیـده‌ی احساسی به عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی این شاعر به حساب می‌آید.

نتایج به دست آمده حاکی از این است کـه؛ شکـست و ناکـامی در عـشق بـه زهـره، دوری از زادگاه و وطن، بیماری و ضعف جسمانی و نداشتن فرزند پـسر بـه ترتیـب مهم‌ترین عوامل ایجاد نوستالژی در دیوان طالب آملی می‌باشد. و هم‌چنـین نوسـتالژی

به وجود آمده از این عوامل در مؤلفه‌هایی چون: احساس تنهایی و انزواطلبی (نه انفراد)، اعتیاد به مواد مخدر و افیون، روی آوری به هنر خوشنویسی، روی آوری به استاطیر و نمادهای ملی و مذهبی در قالب واژگان و ابیات شعری، و انتخاب تخلص «آشوب» با بار معنایی غم و اندوه به ظهور رسیده‌اند.

در پایان ذکر این نکته خالی از فایده نیست که، یقیناً پدیده‌ی نوستالژی چون غالب پدیده‌های ادبی از عوامل سیاسی و اجتماعی تأثیر می‌پذیرد که در بعضی از آثار ادبی ما این تأثیرپذیری نمود بیشتری دارد و مؤلفه‌های ظهور آن نیز آشکارا دارای پیام سیاسی و اجتماعی‌اند اما در تعیین ویژگی سبکی، بحث بر روی بسامدهاست و به این خاطر نوستالژی طالب آملی یک نوستالژی فردی مستمر گذشته‌گرا ارزیابی شده است.

یادداشت‌ها

۱)**جویبار:** نام سرزمین بزرگ نزدیک قائمشهر

۲) **اَشرف:** نام قدیم سرزمین بهشهر

۳) **بِزچَف:** نوعی مارمولک بزرگ که ظاهراً به پستان بز و گوسفند آویزان می‌شود و شیر می‌خورد

٤) **فِرَحوا:** فرح‌آباد شهرستان ساری

منابـع و مـآخـذ

۱- انوشه، حسن، (۱۳۷٦)، **فرهنگ‌نامـه‌ی ادبـی فارسـی**، ج ۲، چ اوّل، تهـران: سازمان چاپ و انتشارات.

۲- اصیل، حجت الله، (۱۳۸۱)، **آرمان شهر در اندیشه ایرانی**، تهران: نشر چشمه.

۳- برژره، ژان، (۱۳٦۸)، **روانکاوی و روان درمـانی**، ترجمـه‌ی توفـان گرکـانی، چاپ اول، نشر آموزش و انقلاب اسلامی.

٤- بینایی، قوام الدین و دیگران (۱۳۸۰)، **مجموعه مقالات در گستره مازنـدران**، چاپ اول، تهران: نشر رسانش.

۵- بهار، محمـدتقی (۱۳۷۳)، **سـبک شناسـی**، جلـد سـوم، چـاپ هفـتم، نـشر امیرکبری.

٦- تقـی‌زاده، صـفدر (۱۳۸۰)، "نوسـتالژی در اشـعار اخـوان ثالـث"، **مجموعـه مقالات سفر در آیینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)**، عباسـعلی وفـایی، چـاپ اول، نشر سخن.

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضـا (۱۳۸۲)، **ادبیـات فارسـی از عـصر جـامی تـا روزگار ما**، چاپ دوم، نشر نی.

۸- ---------------- (۱۳۸۱)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: نشر سخن.

۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، **انواع ادبی**، چاپ اول، نشر میترا.

۱۰- ---------- (۱۳۸۲)، **سبک شناسی شعر**، چاپ نهم، انتشارات فرودس.

۱۱- شریعتی، علی (۱۳٦٦)، **هنر (مجموعه آثار)**، چاپ دوم، نشر چاپ پخش.

۱۲- صفا، ذبیح الله (۱۳۸٤)، **تاریخ ادبیات در ایران**، چاپ چهـارم، جلـد ٤ و ۵، نشر فردوس.

۱۳- صناعی، محمود (۱۳٤۸)، «فرودسـی: اسـتاد تـراژدی»، سـال ۲۲، شـماره ۳، **مجله یغما**.

۱٤- صنعتی، محمد (۱۳۸۰)، **تحلیل روان‌شناختی در هنر و ادبیات**، چاپ اول، نشر مرکز.

۱۵- طاهری، شهاب (بی‌تا)، **دیوان طالب آملی**، نشر کتابخانه سنایی.

۱٦- رزاقی شانی، علی (۱۳۸٦)، **طالب آملی**، چاپ اول، نشر تیرگان.

۱۷- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸٦)، **شرح مثنوی شریف**، (۳ جلدی)، چاپ دوازدهم، نشر زوار.

۱۸- قنبری، محمدرضا (۱۳۸۳)، **زندگی و شعر طالب آملی**، چاپ اول، نشر زوار.

۱۹- لبیبی رانکوهی، منصوره (۱۳۸۲)، **سیری به دنیای درون**، چاپ چهارم، نشر امیر مستعان.

۲۰- کورکینا و همکاران (۱۳۸٦)، **روانکاوی و روان درمانی**، ترجمه هوشیار و رزم آرا، نشر دبیر.

۲۱- کزازی، میر جلالالدین (۱۳۸۷)، **نامه باستان**، جلد اول، چاپ چهارم، انتشارات سمت.

۲۲- گلچین معانی، احمد (۱۳٦۳)، **تذکره میخانه**، چاپ سوم، نشر اقبال.

۲۳- گودرزی، فرامرز (۱۳۷٦)، **مثنوی طالب و زهره**، چاپ اول، نشر افشار.

۲٤- ----------- (۱۳۸۲)، **طالب آملی**، چاپ اول، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ.

۲۵- محیط طباطبائی، محمد ۰۱۳٤۵)، «اصلاح چند اشتباه در ترجمه اصول طالب آملی»، **مجله گوهر**، سال سوم، شماره ۱۲.

۲٦- محمدی مجد، داریوش (۱۳۸۷)، **احساس تنهایی و توتالیتاریس**، چاپ اول، نشر روشنگران و مطالعات زنان.

۲۷- ولک و آوستن، رنه و وارون (۱۳۷۳)، **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی.

بررسی عنصر رنگ در غزلیات طالب آملی

دکتر پروین تاج‌بخش[۱]

چکیده:
تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر شعر است و هماهنگی تصاویر باعث انسجام شعر می‌گردد. عوامل مختلفی در ایستایی و پویایی تصویرهای شعری مؤثرند که از آن جمله می‌توان به نقش عنصر رنگ اشاره کرد. رنگ ابزاری است که شاعر برای توصیف، تبیین و یا تشبیه آن چه در ذهن دارد از آن کمک می‌گیرد. از این رو شاید بیان احساس شاعرانه بدون استفاده از رنگ ممکن نباشد. شعرا گاه از رمگ برای ایجاد تصاویر شعری تازه یا توضیح مفاهیم اجتماعی به‌گونه‌ای نمادین بهره می‌گیرند. از این رو، عنصر رنگ در خلق تصویرهای شعری بسیار مؤثر است. تأثیر رنگ‌ها در شناخت لایه‌های درونی شخصیت افراد نیز کاربرد دارد. واژه‌ی رنگ در غزلیات طالب آملی از بسامد بالایی برخوردار است. شاعر گاه با آن ترکیبات فعلی و وصفی می‌سازد و گاه از آن به‌عنوان ادات تشبیه استفاده می‌کند. گاه نیز رنگ را در کنار امور ذهنی یا عینی می‌نشاند و از ترکیب‌هایی چون رنگ حیا، رنگ خسته، رنگ آذر و... در اشعار خود بهره می‌جوید. در این نوشتار قصد داریم به بررسی عنصر رنگ در غزلیات طالب آملی بپردازیم.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، رنگ، مفاهیم کنایی رنگ‌ها.

۱- استادیار دانشگاه پیام‌نور

معرفی شاعر:

سیّد محمد طالب آملی از شـاعران قـرن یـازدهم هجـری اسـت کـه در یکـی از روستاهای امل به دنیا آمد. مدتی در مازندران به سر بـرد. سـپس بـه کاشـان و از آنجا به مرو رفت و پس از چندی از ایران به هندوستان سفر کرد. طالـب بعـد از تحمّل سختی‌ها و مشقّت‌های بسیار به دربـار جهانگیرشـاه راه یافـت و در سـال ۱۰۲۸ به ملک الشّعرا ملقبب گردید. (طالب آملی ١٣٤٦ مقدمه: ٣٥)

طالب در تحوّل سبک شعر در دوره‌ی صفویه تأثیر به سزایی داشـت. وی عـلاوه بر دیوان اشعار منظومه‌ای به نام «جهانگیرنامه» از خود به یادگار گذاشـت. بیـشتر غزل‌ها و قصاید شاعر دارای مضامین دقیق و معـانی نغـز اسـت بـه‌گونـه‌ای کـه فصاحت کلام طالب، صائب را متأثر کرده و در فقدان وی سروده است:

طالب آمل گذشت و طبع‌ها افسورده شد

از چه رو آن آتشین گفتار در عالم نماند

(خاتمی، ١٣٧١، ٣٩)

علاقه‌ی شاهان صفوی به عقاید مذهبی و توجه خاص آنـان بـه مـدایح و مراثـی ائمه‌ی اطهار (ع) و عدم استقبال از شعر و شـاعری، سـبب مهـاجرت بـسیاری از شاعران ایرانی به سرزمین هند گردید. در این دوره شـاعران در اشـتیاق سـفر بـه هند می‌سوختند. (صفا، ١٣٦٣، ج٥: ٤٢٢).

در رباعی زیر از طالب آملی این نکته روشن است:

طالب گل ایـن چمـن بـه بستـان بگـذار

بگـذار کـه مـی‌شـوی پشیمـان بگـذار

هند و نبرد به تحفـه کـس جـانـب هند

بخـت سیـه خـویـش بـه ایـران بگذار

(طالب آملی، ١٣٤٦: ٩٤٥).

شاعر با عزیمت به هند در پی کسب ثروت و شهرت بود اما اقامت وی در هند با بختیاری همراه نبود. او در آنجا گرفتار اعتیاد شد. اشارات فراوانی در غزلیات وی

در این باب می‌توان یافت. (همان: ٤٥٢) طالب به سال ١٠٣٦ هجری در کشمیر در گذشت.

از مطالعه‌ی غزلیات او برمی‌آید که از بودن در هند چندان رضایت نداشته است:

احباب جمله صاحب کشف و کرامتند

من در میان قوم سیه دل فتاده‌ام...

لختی طبر زدم که به شکرستان هند

در موجه‌ی محیط هلاهل فتاده‌ام

(همان: ٦٨٨)

اما در برخی ابیات غم غربت را به جان می‌خرد و از مهاجرت خود اظهار خشنودی می‌کند:

شادم به غم غربت و یادم ز وطن نیست

آری کمی از باد جهانگرد ندارم.

(همان: ٧٨٦)

وطن گر کعبه گردد من کبوتر گردم از غیرت

به سویش هیچ گه بال و پر پرواز نگشایم

(همان: ٧٩٨)

به غربت بسته‌آم دل تا قیامت باز نگشایم

وطن بیزارم اما با کس این راز نگشایم

(همان: ٧٩٧)

شاعران سبک هندی در بند معنی غریب یا معنی بیگانه بودند اگرچه علاقه‌ی مفرط به این موضوع چنان طالب را افسون کرده که اغلب از دوری شهر و دیار افسوسی ندارد. (همان: ٨٠١ و ٨٥٨) اما در برخی غزل‌های خود از زادگاهش آمل یاد می‌کند:

طالب گمان مبر که به سنبل ستان هند

فارغ ز یاد گلشن آمل نشسته‌ایم

(همان: ٧٣٩)

طالب ز سبز گلشن اجمیر چون نسیــم

بگــذر خیــال کــن که به آمل نشسته‌ایم

(همان: ۷۱۰)

رنگ در شعر فارسی

از روزگار بسیار دور رنگ‌ها مورد توجه بشر بوده است. رنگ نه تنهـا در جوامـع با هم تفاوت دارد بلکه در بین گروه‌های گوناگون یک جامعـه نیـز بـا هـم فـرق می‌کند. ادراک زنگ‌بخشی از نظام ادراکات حسی ماست و این ادراکات به اوضاع و احوال فرهنگی و اجتماعی ارتباط دارد. رنـگ‌هـا مـی‌تواننـد سـاخت روانـی و شخصیت افراد را بیان کنند اغلب رنگ‌ها معنی انگیزشی خاصی برای عموم مردم را دارند. (مقدمی پور، ۱۳۸۹: ۱۷۲ ـ ۱۷۱)

اگر به بررسی شعر شاعران در ادوار مختلف بپردازیم هیچ شاعری را نمی‌یابیم که دیوان اشعارش از رنگ تهی باشد. رنگ ابزاری است کـه شـاعر بـرای توصـیف آنچه می‌بیند یا تعیین و تشبیه آنچه در ذهن دارد از آن کمک می‌گیرد. از ایـن رو، شاید بیان احساس شاعرانه بدون استفاده از رنگ ممکن نباشد. وجـود اسـتعارات و تشبیهات فراوان که با رنگ‌ها ساخته شده‌انـد یـا بـه‌گونـه‌ای رنـگ خاصـی را تداعی می‌کنند شاهد این مدّعاست.

شعرا گاهی از رنگ برای ایجاد تصاویر شعری تازه یا توضـیح مفـاهیم اجتمـاعی به‌گونه‌ای نمادین بهره می‌گیرند. از ایـن رو، عنـصر رنـگ در خلـق تـصویرهای شعری بسیار مؤثر است.

«زبان فارسی از نظر دایره‌ی لغت در زمینه‌ی رنگ‌ها چندان گسترده نیست ... امـا شاعران پارسی زبان همواره کوشیده‌اند که این محدودیت رنـگ‌هـا را از رهگـذر استعاره‌ها و تعبیرات خاصی که خلق کرده‌انـد جبـران کننـد.» (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷۲: ۲٦۷)

«از اواخر قرن پنجم در شعر فارسی بسیاری از امور معنوی و انتزاعی را به رنـگ کشیده‌اند... و این توسعه‌ی زمینه‌ی رنگ به نیروی تخیّل، در صور خیال شـاعران دوره‌های بعد گسترش می‌یابد و در دوره‌ی معروف بـه دوره‌ی شـاعران اسـلوب هندی، بسیاری از امور انتزاعی را به رنگ های مختلف وصف می‌کننـد.» (همـان، ۱۳۷۲: ۲۷۵)

گسترش زمینه‌ی رنگ به کمک نیروی تخیّل در دوره‌ی سبک هندی سبب گردید که هر تصویری در شعر معمولاً با رنگ خاصی ترسیم شود.

رنگ در شعر طالب آملی

در مباحث ادبی خیال و تـصویر بـه مجموعـه تـصرفات بیـانی و مجـازی گفتـه می‌شود که گوینده با کلمات تـصویر مـی‌کنـد و نقـشی را در ذهـن خواننـده یـا شنونده به وجود می‌آورد. «شعرای ایرانی از دیرباز تصویر و تخیّـل را بـه مفهـوم تخیّل به‌کار برده‌اند. با این رویکرد، صاحب‌نظران قدیم و معاصر تصویر را عنصر اساسی در کلام شاعرانه گفته‌اند. ماده‌ی خام خیال و خلق تصویر، زبـان و شـیوه های رفتار زبانی است. تصویر خیال می‌توانـد از رهگـذر زبـان وصـفی یـا زبـان مجازی و به کمک تشبیه، استعاره، نماد، حـس‌آمیـزی، کنایـه،... و سـایر مجازهـا ایجاد شود.» (داد، ۱۳۸۲: ذیل تصویر)

تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر شعر است و همـاهنگی تـصاویر باعـث انـسجام شعر می‌گردد. ایستایی و پویایی تصاویر ارتباط مـستقیمی بـا روح و روان شـاعر دارد. آن‌گاه که شاعر روحیه‌ای با نشاط دارد این نشاط و پویـایی در شـعر او نیـز جلوه‌گر است و زمانی که خاطری حـزین و غمنـاک داشـته باشـد انعکـاس ایـن سکون در شعرش نمایان است. عوامل مختلفی در ایستایی و پویـایی تـصویرهای شعری مؤثرند که ان جمله می‌توان به نقش عنصر رنـگ اشـاره کـرد.مراجعـه بـه فرهنگ‌های لغت نشان می‌دهد کلمه‌ی رنگ معـانی مختلفـی دارد فرهنـگ غیـاثژ اللغات سی معنا برای کلمه‌ی رنگ ذکر می‌کند. (رامپوری، ۱۳٦۳: ذیل رنگ) کـه

از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به نقش و نگار، بهره، رنج، مکر، شرم، رونق و لطافت و... اشاره کرد)

واژه‌ی رنگ در غزلیات طالب آملی از بسامد بالایی برخوردار است. شاعر گاه با آن ترکیبات فعلی یا صفتی می‌سازد. گاه از آن به عنوان ادات تشبیه استفاده می‌کند و گاه نیز آن را به همراه اب و بو یا آب و رنگ به کار می‌برد. گاه نیز واژه‌ی رنگ را در کنار امور ذهنی یا عینی می‌نشاند و از ترکیب‌هایی چون رنگ عیش، رنگ حیا، رنگ خسته، رنگ اذر، رنگ شراب و... در اشعار خود بهره می‌جوید. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

۱ـ چرا نسبت نجوید چاک یب من به دامانم

که از خویشان سر رنگ کفن پیراهنی دارم

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۷۹۵)

در بیت بالا رنگ در معنی لغوی خود به‌کار رفته است شاعر برای بیان عدم سنخیّت روحی خود ـ که امری ذهنی است ـ از فاصله‌ی گریبان و دامن بهره می‌گیرد و اشتراک خود را با خویشانش فقط در رنگ کفن می‌بیند.

۲ـ طالب از گلشن او هیچ نظر رنگ نداشت

ما به صد حیله در او راه نگه بگشودیم

(همان: ٦۸۳)

رنگ داشتن در بیت مذکور به معنی «**نصیب و بهره داشتن**» است.

۳ـ رویم ز تاب روی تو بی‌رنگ شد ولی

این ماهتاب باخته در آفتاب رنگ

(همان: ٦٥٤)

بی‌رنگ شدن: جلوه نداشتن   رنگ باخته: رنگ پریده

شاعر روی خود را با تشبیه مضمر و روی معشوق را به آفتاب مانند می‌کند و می‌گوید مهتاب رویم در مقابل آفتاب روی تو رنگ باخته است.

٤ـ یاد ایامی که از ذوق وصال   گریه در چشمم تبسّم رنگ بود

(همان: ٤٦٢)

رنگ در بیت فوق به معنی نظیر و مانند اسـت. شـاعر در وصـف گریـه‌ی شـوق ترکیب «تبسّم رنگ» را به‌کار می‌برد که بیانگر شیرینی و ملاحت ان اسـت. میانـد گریه و تبسبم پارادوکس وجود دارد.

٥ـ رنگ و بو از ما مجو ای شاهد عشرت که ما

چون گل امید خویش از رنگ و بو بی‌بهره‌ایم

(همان: ٧٦١)

رنگ و بو به معنی طراوت و لطافت است و معنی دیگر ان یعنی قدرت و توانایی یا شوکت و جلال را نیز به ذهن می‌آورد. (عفیفی، ١٣٧٣، ج٢: ذیل رنگ و بو)

٦ـ عشّاق را خراج قناعت بود لطیف

تا غایتـی که رنـگ بپوشنـد و بـو خورند

(همان: ٤٥١)

پوشش عشّاق، رنگ و خوراکشان بوست یعنی به اندک قانع‌اند. رنـگ بـه معنـی دلق ژنده وصله‌دار است و در عین حال به معنی دوم آن یعنی عیـب نیـز اشـاره دارد. بنا به روایات خوراک فرشتگان بـوی خـوش اسـت. (شمیـسا، ١٣٧٧ ذیـل فرشته) تناسب رنگ و بو نیز موردنظر شاعر بوده است.

جدول زیر مفاهیم به‌کار رفته با رنگ را در غزلیات طالب آملی نشان می‌دهد:

ترکیبات	معنی ترکیب	شماره صفحه
... وگر قبول کند رنگ رنگ باخته گیرد	رنگ پریده	۴۸۰
از اشک من گرفت لباس سحاب رنگ ...	رنگ پذیرفتن	۶۵۴
چو شاخ سبز که از لاله گیرد رنگ ...	رونق و طراوت گرفتن	۴۸۲
دیدم گل‌رویی نگهم رنگ برآورد ...	معادل رنگ آوردن، شرمنده شدن	۴۲۷
بهار نیم رنگت می‌دهد یاری ز مخموری ...	رنگ باخته	۸۰۷
... طراوت و رنگ بهار می‌یابند	لطافت و جلوه‌ی بهار	۴۶۳
... چه رنگ‌ها به رخ روزگار آمد باز	رونق و لطافت یافتن	۶۱۳
... کو جرعه‌ئی که رنگ به رخسارم اورد	سرحال آوردن، رونق و جلوه دادن	۵۶۵
... رنگی که رفته بود نیامد به روی گل	بی‌رنگ شدن، پاک گشتن	۶۵۸
... گاهی حجاب رنگ دهد گه شراب رنگ	متغیّر شدن، رنگ به رنگ شدن	۶۵۴
از تو چون اهوی رم کرده نمی‌بینم رنگ ...	نفع و بهره گرفتن از کسی	۷۵۷
در فراقت گل ما بو، می‌ما رنگ نداشت ...	اثر نداشتن، تأثیر نداشتن	۴۷۴
شراب غم ز رویم رنگ بیرون داده‌ای همدم...	دگرگون ساختن	۷۵۵
در ازل خون را نبود از رنگ، بخشی هم‌چو آب ...	از رنگ نصیب نداشتن، بی‌رنگ بودن	۸۲۹
بی‌رنگ ساخت چهره‌ی ما را غبار هجر ...	رنگ پریده، زردفام	۷۰۵
انکو همه گردد او، یکرنگ بود طالب ...	با صف بودن	۸۴۷
... گرچه با من تو در آیین دورنگی قصبی	نفاق	۸۸۱
غبار آنجا که بیند رنگ می آرام نپذیرد...	اثر، مجازاً جوشش	۵۰۷
... خود گو که دلم رنگ غمت چون نپذیرد	حالت، اثر	۵۲۱
... یاران خجل شوند و مرا رنگ بشکند	پریده رنگ شدن، رنگ باختن	۴۰۷
... اندیشه اب و رنگ پذیرد ز خون من	زیبایی و طراوت	۸۱۱
به چشم ما گل می آب و رنگ جان دارد ...	لطافت، زیبایی و شادابی	۴۲۲
... گل بو به باد بر دهد و می به آب رنگ	بی‌رونق و بی‌اعتبار شدن	۶۵۴
جهان گلی ست که رنگش ز بویش افزون است ...	زیبایی ظاهری	۲۶۱
... ترا که گفت دکان رنگ بگشای	نیرنگ بازی کردن	۸۹۵
... که آن شکسته چو من رنگ عاشقان دارد	لون، حالت	۴۴۲
صد رنگ گل آویزه‌ی دامان خموشی است ...	گونه، نوع	۶۳۰

... مرا که بلبل عشقم به رنگ زاغ مسوز	همرنگ، نظیر	٦١٠
... کین چهره رنگ می‌کند و آن نقاب رنگ	رنگین کردن، متغیّر کردن	٦٥٤
... نقل را رنگ نمایند چو شکر سیه است.	رنگ کردن	١٠٧٠
... از لاله رنگ بسترم از غنچه بو برم	رنگ زدودن، لطافت و شادابی آن را گرفتن	٧٧٦
... دل گل خون شود و رنگ سمن بگشاید	شادابی و طراوت گرفتن	٥٢٨
ز دیدنت شدم ای نازنین به رنگ دگر ...	متغیّر شدن از شرم	٦٠٥
... من چهره‌ی امید خودم رنگ ندارم	جلوه نداشتن	٧٥٦
... آری فسرده رنگ شود نرگس از چراغ	بی‌رنگ شدن، رنگ و رو باختن	٦٤٦
ذره با خورشید در هستی نمی‌زیبد به رنگ ...	از حیث شوکت و جلال هم شأن نبودن، در سطح نبودن	٨٣٠
... تازه گل‌های سخن را رنگ و بویی می‌دهم	رونق و صفا، زیبایی	٧٤٤
به رخ همیشه زغم رنگ خسته داشته‌ام ...	رنگ پریده، رنگ باخته	٧٩٧
... دل شکسته و رنگ گسسته داشته‌ام	معادل رنگ‌شکسته و رنگ‌باخته	"

شاعر در برخی موارد برای بیان رنگ از عناصر طبیعی پیرامون خود استفاده می‌کند. مانند رنگ آفتاب، رنگ سمن، رنگ شب، رنگ زاغ و... و گاه از ترکیب واژه‌ای رنگ با یک امر انتزاعی اراده‌ی رنگ می‌کند. مثل: رنگ خسته، رنگ غم، رنگ گسسته، رنگ خیال، رنگ آسایش و... .

طالب آملی در غزلیات خود از عناصر طبیعی محدودی برای تصویرسازی به وسیله‌ی رنگ بهره جسته است. عناصر طبیعی که معمولاً شاعر از آن اراده‌ی وجه شبه می‌کند عبارتند از:

۱ـ برای سرخی: خون، شراب، لاله، گلناز، آتش (آذر)، عنّاب، یاقوت، شفق، عقیق، جگر، حنا، پر تذرو، پر طاووس.

۲ـ برای زردی: زعفران، کاه، بال بلبل، چهره‌ی عاشق، نرگس، نارنج.

۳ـ برای تیرگی: شب، پرّ زاغ، سرمه، نیل، سمور سیاه، پولاد، مار، ابر، حنا، پلاس، زلف، مینا، کعبه فام، سپر نیلگون.

٤ـ برای سفیدی: یاسمین (سمن)، نسترن، نسرین، گلاب، روز.
۵ـ برای سبزی: مینا، آسمان، برگ، سبزه.

رنگ غالب در شعر طالب

ادبیات فارسی به‌ویژه ادبیات کلاسیک همراه با رنج است. غم‌پرستی از زوایه‌ی دید هنرمندان تا حدی ریشه در جهان بیرون دارد اما گویی شاعران ما لذت غم را بر لذت شادی ترجیح می‌دهند تا جایی که حضور غم‌گاه چاره‌ی درد است:

تلخابه‌ی غم‌نوش که آبی به از این نیست
در ساغر لذت می نابی به از این نیست
(طالب آملی، ١٣٤٦: ٣٠٣)

اگر شاعر سبک خراسانی به توصیف زیبایی طبیعت می‌پردازد یا شاعر سبک عراقی از طبیعت برای بیان پند و اندرز و تعلیم حکمت سود می‌جوید، برخورد شاعر سبک هندی با طبیعت متفاوت است. طبیعت بر روح و درون شاعر تأثیر می‌کند و شعر حاصل بیان این تأثّر است. آنچه در جهان عینی روی می‌دهد چندان مهم نیست، حالت و احساسی که این امور در شاعر به وجود می‌آورد مهم است. شاعر سبک هندی بیش از این که دردمند باشد عادت به ناله دارد و حتی گاه سبب غم خود را نمی‌داند. به عبارت دیگر، شاعر سبک هندی عادت به آه و ناله را با درد داشتن اشتباه می‌گیرد و غم اندوه را قسمت ازلی خود می‌پندارد.

آگه نیم که چیست غمم را سبب — دانم که یاد غم سبب شادی من است
(همان: ٣٠١)

غزلیات طالب دنیایی تاریک با آسمانی ابر گرفته را ترسیم می‌نماید که تقدیس غم به همراه گریه‌ها و ناله‌های شاعر، فضایی تلخ و غمزده پدید آورده و از پویایی اندیشه و تصاویر شعری وی کاسته است. غم در نگاه شاعر چنان ارزشمند است که ذره‌ای از آن را با دنیایی شادی عوض نمی‌کند.

هر دل که غمت یافت نهادن داردش از خویش

این جنس متاعی است که قسمت ننماید

(همان: ۵۲۲)

زمزمه‌های حزین بر حسرت‌های فردی، چهره‌ای ماتم زده از وی ارائه می‌دهد که با شادی بیگانه است. شاعر در اشعار خود غم را فریاد می‌کشد اما این فریاد چندان سوزی در دل مخاطب برنمی‌انگیزد. غم موجود در غزلیات طالب زاییده‌ی عشق متعالی یا ناشی از درد اجتماعی نیست که از آگاهی نشأت بگیرد. شکوائیه‌هایی است که شاعر با استفاده از مکانیسم دفاعی فرافکنی به تقلید از شاعران متقدّم و یا به شیوه‌ی سنت شعری روزگار خود به طرح آن‌ها پرداخته است.

احساس افسردگی حالت روانی ناخوشایندی است که با یأس و ناامیدی و بدبینی و دلزدگی و اضطراب همراه است. راستی این حس در ملک‌الشعرای دربار از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

آیا می‌توان پذیرفت که همه‌ی فصول ذهن و احساس شاعر خزان زده است و هیچ لحظه‌ای بهاری را در زندگی خود تجربه نکرده است؟ دکتر فتوحی در کتاب بلاغت تصویر می‌نویسد:

«ورود به عالم ناهشیار و ناخودآگاه ما را به دنیای مجهولات می‌کشاند درهای واقعیت را به روی ما می‌بندد ما را به لحظه‌هایی ناپایدار و لغزان و گریزان می‌برد و عقل چون قاصر از ادراک فضاهای ناشناخته است، دچار دلهره و وحشت می‌شود ... ناپایداری جهان و عجز از شناخت آن، یأس و نومیدی و سرانجام وحشت و دهشت به دنبال می‌آورد و جهان به وحشتکده بدل می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۶۱)

رنه ولک می‌نویسد: «نمی‌توان عادت خاص هنرمندان را انکار کرد هم‌چنان که تأثیر محرک‌ها و شعائر را. الکل، افیون و مخدرهای دیگر ذهن خودآگاه یعنی بازدارنده‌ی عیب‌جو را کرخ می‌کنند و به نیم آگاهی فرصت فعالیت می‌دهند.

کولریج و دوکوینسی بیش از این لاف زده و گفته‌اند شاعر با استفاده از افیـون در کار هنری‌اش به دنیای کاملاً تازه‌ای از تجربه‌ها راه می‌یابد. اما گزارش‌های بالینی نشان داده است که عناصر نامعقول در آثار این شـاعران از روان نژنـد آنـان تـأثیر گرفته است نه از تأثیر خاص مخدر.» (رنه ولک، ۱۳۸۲: ۸۹)

همان‌طور که گفته شد، رنگ یکی از مؤثرترین عوامـل آفـرینش در صـور خیـال است. تأثیر رنگ‌ها در ایجاد تصویر و شناخت لایه‌های درونی شخصیت افراد نیز کاربرد دارد. امروزه روان‌شناسان برای هز یک از رنگ‌ها اثرات روانی خاصی بیان کرده اند. مثلاً رنگ سرخ رنگ شجاعت، رنگ زرد رنگ شادی و رنگ سیاه رنگ بدبینی است. برای مطالعه‌ی تفسیر رنگ‌ها رک: (لوشر، ۱۳۸۹: ۳۱ ـ ۳٤)

از دیدگاه روانشناسی، سیاه، تیره‌ترین رنگ است و در واقع خود را نفی مـی‌کنـد. سیاه نمایانگر مرز مطلقی است که در فراسوی ان زنـدگی متوقـف مـی‌شـود لـذا بیانگر فکر پوچی و نابودی است سیاه و سفید دو حد افراط و تفـریط اسـت. در آزمایش لوشر نزدیک‌ترین رنگ به سفید، زرد روشن است. قـرار گـرفتن سـیاه و زرد در کنار هم نشانگر نوعی رفتار افراطی است. (همان: ۹۷)

ناآرامی و آشفتگی روحی شاعر را از دریچه‌ی سخن وی به وضوح می‌توان دیـد. رنگ سیاه و مترادفات آن به همراه عناصری که این رنگ را تـداعی مـی‌کننـد بـا بالاترین بشامد نشانگر نگاه تیره‌ی وی به زندگی است اما رنگ‌هایی کـه در کنـار رنگ سیاه به کار گرفته شده‌اند سفید و زرد است.

پرداختن به غم با این همه شور در سبک هندی یادآور سخن آوردن است: «اودن به تأکید گفته است که هنرمندان تا آنجا که تاب می‌اورد بایـد روان نژنـد باشـد.» (رنه ولک، ۱۳۸۲: ۸۵)

نمونه‌هایی از اشعار طالب آملی که در بیان احساس بدبختی به کار کـرد رنـگ‌هـا توجه داشته است:

گر بیفشارند اوراق فلک را مهـر و مـاه

بخت ما از نه ورق بیرون سیاهی می‌دهد

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ٥٦٦)

کند ز بخت من ار زال روزگار خضاب

دگـر سیـاهیـش از موی هـم‌چو رو نرود

(همان: ٥٧٠)

این دو بیت نمونه‌ای از مبالغه‌های شاعرانه است که ریشه در سنن ادبی دارد و به نوعی تقلید غمزدگی است.

دل در این گوشه‌ی ویرانه سیه شد طالب

بـال بگـای کـزیـن غمکـده پـرواز کنیـم

(همان: ٦٦٨)

در بیت فوق فعل سیه شد همراه صور خیـال «گوشـه‌ی ویرانـه) و «غمکـده» بـه استعاره از دنیا و توصیه به شتاب برای پرواز از آن بر تیرگی تصویر افزوده است.

گاه دو رنگ سپید و سیاه در کنار هم آمده‌اند:

از سیه‌کاران پلاس کس نمی‌گردد سپید

هـرزه ای دل بـر سپهـر نیلگون چسبیده‌ای

(همان: ۸٥۷)

سیه کار کنایه از بدبخت است (عفیفی، ۱۳۷۲ ج ۲، ذیل سیه کـار) سـیه کـار در مصرع اول معادل سپر است در مصرع دوم، پلاس سفید شدن: معادل گلیم سـفید شدن است. صفت نیلگون رنگ عزا را به یاد می‌آورد. شکل وارونه‌ی اسـمان بـه همراه رنگ ماتم و این که سپهر نمی‌تواند ادمـی را بـه سـعادت برسـاند فـضایی حسرت‌آمیز و یأس‌آور در بیت ایجاد کرده است.

برای نشان دادن رنگ تیره در غزلیات زالب به بررسی غزل زیر بسنده می‌کنیم.

طالب آملی غزلی نه بیتی با مطلع:

نه ز سودای تو ما را سر و افسر سیه است
دل سیه بخت سیه روسیه اختر سیه است

(همان: ۱۰۷۰)

واژه‌هایی که در این غزل با صفت سیاه و مترادفات آن همراهند از این قرار است.

۱ـ سرو افسر سیاه
۲ـ دل سیه
۳ـ بخت سیه
٤ـ روسیه (دوبار)
۵ـ اختر سیه
٦ـ پر سیه
۷ـ بال کبوتر سیه
۸ـ دیوار سیه
۹ـ در سیه
۱۰ـ مژه سیه
۱۱ـ سرنشتر سیه
۱۲ـ عنبر سیه
۱۳ـ شکر سیه
١٤ـ معجر سیه
۱۵ـ بخت تیره (دوبار*
١٦ـ کلبه تیره

و کلماتی که یادآور سیاهی و تیرگی است: سودا ـ سر (مجازاز فکر) ــ زلف ـ مژه ـ چشم خط ـ زاغ ـ عنبر ـ شب ـ ماتم ـ مصیبت کرده.
شاعر هر چه می‌بیند سیاه است. این نگاه تیره علاوه‌بر اوضاع روزگار به خود شاعر برمی‌گردد. مسلماً پناه بردن به عوالم بنگ و افیون برای نگارش معنی بیگانه یا رهایی از آلام روحی در این نگرش بی‌تأثیر نبوده است. از سوی دیگر، از دیدگاه روانشناسان «هر رنگ ویژگی های مثبت و منفی دارد هر چیز به فردی وابسته است که آن را درک می‌کند. فردی که افکار پریشان دارد یا عصبی است معمولاض اثار منفی رنگ‌ها را درک می‌کند در حالی که فرد متعادل و شاد آثار مثبت را درک می‌کند.» (گنجی، ۱۳۸۸: ۳۸)
گاه رنگ‌ها از نظر مفهوم بر معنایی غیر از رنگ دلالت دارند. شاعر رنگ را در معنی کنایی برای بیان مفاهیم انتزاعی به کار می‌گیرد. بیان مفاهیم ذهنی به کمک

رنگ ها تحرّک را از بیت می‌گیرد اما اگر رنگ‌ها در مفهوم واقعی خود به‌کار روند تصاویر شعری حاصل از آن‌ها پویا و جاندار خواهد بود.

بررسی غزلیات نشان می‌دهد که شاعر از رنگ‌ها در معنی حقیقی کمتر بهره جسته و اغلب به مفهوم کنایی آن‌ها توجّه داشته است. برای مثال:

تیرگی بین که سفیداب عذار از پر زاغ

بهر مشاطگی بخت سیه بگشودیم

(همان: ٦٨٢)

تیرگی کنایه از بدبختی است. شاعر می‌گوید بدیختی را نگاه کن که سفیدآب رخسار بخت ما از پر زاغ است. سفیدآب را برای آرایش و سفید کردن بر پوست صورت می‌مالند. (انوری ذیل سفیدآب) پارادوکس موجود در بیت هنری است.

جدول زیر اهنواع ترکیبات به‌کار رفته با رنگ‌های مختلف را در غزلیّات طالب آملی نشان می‌دهد. در توضیح مفاهیم کنایی از فرهنگنامه‌ی شعری تألیف دکتر رحیم عفیفی و فرهنگ صائب از احمد گلچین معنای بهره گرفته‌ایم.

ترکیبات	معنی	شماره صفحه
... دل سیاه و دیده‌ی سفید منست	کنایه از: ١ـ غمگین، تیره‌دل ٢ـ نابینایی	٣١٠
دوست می جویی دو چشم انتظارت کن سفید ...	کنایه از انتظار طولانی	٨١٦
چون شوم در صف خاصان تو از شرم سفید ...	کنایه از ظاهر و آشکار شدن	٧٧٠
... خون‌ها سپید گشته و دل‌ها سیه شده	ظاهراً کنایه از: بی‌رسمی‌ها آشکار شدن	٨٥٠
من سرخ رو برآیم و او هم، چه حکمتست ...	کنایه از: ١ـ شرمنده شدن ٢ـ سرافراز بودن	٢٤٧
کند سرخی به محشر چون ره جیب ...	ظاهراً کنایه از: تظلّم و دادخواهی	٦٠٣
تخم آسایش از این مزرعه کم سبز شود ...	کنایه از روییدن	٤٢٦
... برگ سبزی کز مزار طالب می کش دمد	کنایه از گیاه روییدن	٤٦٦
... ز بخت سبز فلک شیشه‌ی شراب تو آمد	کنایه از طالع خوب	٥٨٥
صد صبح سبز چهره به امداد بخت خویش ...	ظاهراً صبح با طراوت و خوش	٦٩٩
چو شاخ سبز که از لاله گیرد رنگ ...	شاخه‌ی باریک و تازه رسته	۴٨٢
... که در انبان روزی گندم سبزی شود نانم	غلّه نارس	٧١۶
سبز مرغان رح بال زنان / چو کبوتر به چاه آن ذقن‌اند	تشبیه روح به پرنده	٥٠٨

... به برگ سبز راضی نیستم گلدسته می‌خواهم	هدیه‌ی کوچک، بهره‌ی اندک	۷۲٤
تکلیف خط سبز تو بر گرد لب نوش ...	کنایه از موی تازه رسته بر چهره‌ی	٤۸۹
	زیبا	
گوش غفلت بین که نه مینای سبز آسمان ...	کنایه از نه فلک	۷٤۷
... رخ پیش کریمان به طمع زرد ندارم	کنایه از شرمندگی	۷۸٦
زردی چه افزونی به رخ طلب کبودی بس نبود ...	۱ـ بیماری و زردرویی ۲ـ غم و افسردگی	۸۹۳
... هنوز نرگس این داغ‌ها سیه مست است	کنایه از مدهوش، مست و خراب بودن	۲۸٦
روسیاهی بین که چون باران رحمت راند سیل ...	کنایه از بدکاری و بدطالعی	۵۳۵
چو خضری که ره گم کند در سیهی ...	گمراه و سرگشته شدن، متحیّر	٦٦۹
... کجا شب در سیه بختی کجا روز	بدبختی و تیره‌روزی	٦۱٦
ر بس در ظلمتم زین بخت شبرنگ ...	طالع بد و ناخجسته	"
لاله سیه کرده دل تا ره داغم زند ...	کنایه از سنگدل. به میانه‌ی سیاه لاله نیز اشاره دارد.	۴۷۸
این تمام روز حال مرد و زن دارد سیاه ...	کنایه از مغموم و ناراحت داشتن	۵۶۶
... بخت ما از نه ورق بیرون سیاهی می‌دهد	کنایه از بدبختی و تیره‌روزی	"
... بر و دوش تنی کز سایه جان نیلگون گردد	کنایه از عزادار گشتن	۴۰۸
پنجه سیه کرده عشق تا به رخ ما نهد ...	ظاهراً کنایه از پنجه نگارین کردن	۴۹۶
... که کبود و سیهی بهر شگون در پوشم	ظاهراً کنایه از جامه‌ی عزا پوشیدن	۷۴۹
به مرگ اشک سیه پوش گشته دیده کجاست ...	ماتم زده و عزادار	۴۱۲
... صد کعبه را به ذوق سیه پوشی آورد	جامه‌ی سیاه پوشیدن	۴۷۹
سیه پلاسیت زاغان عشق فارغ نیست ...	کنایه از بدطالع بودن	۶۷۸
... جهان در چشم عاشق تیره شد بند قبا بگشا	سیاه شدن	۲۳۶
دارد به زلف او چه سخن ان سیه زبان	کنایه از بدگو، بدزبان، عیب‌گیر	۸۶۶
... جفای تیره شبان سیه گلیم چه دانی	کنایه از بدبخت و بی‌دولت	۸۹۵
... چو نامه گشت سیه مشکلست بتوان خواند	کنایه از اعمال بد و گناه از کسی بر جای ماندن	
... ورق سیه نه چنان کرده‌ام که بتوان خواند	کنایه از اعمال بد و گناه از کسی بر جای ماندن	
... رخش سیاه که ناموس اهل همّت برد	کنایه از رسوا، شرمسار	
... ز موج نغمه سیه مار ناله پیچان شد	تشبیه ناله به مار سیاه	
تیرگی می‌جوشد از خمخانه‌ی افلاک و ما ...	کنایه از بدبختی و غم	
آن تیره کوکبم که مرا بخت کامبخش ...	کنایه از بدبخت، پریشان خاطر	
چرخم به سعی تیره انجام تر نمود ...	آن که پایانی تیره و ناخوش دارد	
ز صبح تیره‌ی خود آن‌قدر نه ایم ملول / که سبز چهره‌ی ما هم ملاحتی دارد	بخت تیره و ناخوش و سبز چهره کنایه از چهره‌ی گندمگون	

اما این نگاه تیره در میان شاعرانی که در زندگی برای دردهای خود معنا و دلیلی می‌یابند به این شدّت نیست. چرا که اگر زندگی خود هدفی داشته باشد رنج و مرگ نیز معنا می‌یابد. به عبارت دیگر اگر زندگی کردن تحمّل رنج است پس باید معنایی برای رنج بردن یافت. به قول نیچه «کسی که چرایی زندگی را دریابد با هر چگونگی می‌سازد.» (فرانکل، ۱۳۸۹: ۸ ـ ۹)

حنا و ترکیبات آن در شعر طالب

«حنا یکی از وسایل ارایش زنان بود که کف دست را حنا می‌گذاشتند تا حنایی شود. هرقدر کف دست تیره‌تر می‌شد زیباتر بود. گاه نیز با حنا بر پشت دست نقش می‌بستند. دست نگارین یا پنجه‌ی نگارین در ادب‌فارسی مشهور است... به پا حنا می‌بستند. حنا علاوه‌بر زیبایی جنبه‌ی درمانی داشت و زخم و ترک پا را شفا می‌داد.» (شمیسا، ۱۳۷۷ ذیل حنا)

حنا با ترکیبات مختلف در اشعار سبک هندی نمود خاصی دارد. حنا برپا بستن، از کف حنا گشودن، رنگ از حنا نبریدن و ... از جمله کنایه‌های فعلی است که در شعر شاعران دوره‌ی صفوی فراوان دیده می‌شود. استاد مرحوم همایی در توضیح «دست کسی را حنا گذاشتن» می‌نویسد: این کنایه را از حوالی قرن ۹ هجری به بعد در ادبیات فارسی مخصوصاً اشعار سبک اصفهانی (هندی) می‌بینیم. در ادبیات قدیم قبل از عهد مغولان ندیده‌ام.» (همایی، ۱۳۷۰: ۲۰۷)

در اشعار طالب آملی نیز حنا و ترکیبات فعلی و صفتی آن فراوان است:

چو بهار جلوه‌ریزی به چمن ز پای رنگین

ز سراسر گلستان بدمد حنای رنگین

(ص: ۸۱۱)

حنا به ظاهر سبز است اما رنگ سرخ و زرد در ان مستتر است. رنگ سبز آن با بهار و رنگ زرد و سرخ آن با گلستان تناسب دارد. پای رنگین همان پای نگارین با حناست و حنای رنگین استعاره از گل‌های مختلف.

شاعر در غزلی از قدرنشناسی روزگار شکوه دارد و گوید:

بی‌قدر بود شاخ گل اعتبار ما　　　از دست روزگار چو رنگ حنا شدیم

(ص ٦٨٨)

نبویید آسمان چون من گلی را من هم از دستش

به اندک فرصتی پرداز [= پرواز] چون رنگ حنا کردم.

(ص ٧٠٢)

مانند رنگ حنا که زود از دست زایل می‌شود من هم از دست روزگار رفتیم.

شاعر بین رخسار گلگون معشوق و رنگ حنا تناسب می‌بیند و می‌گوید:

چشم نپوشد چسان از این دل بی‌شرم　　　آن که رخش آفریده رنگ حنا را

در حرم زلف او درآمده گستاخ　　　سلسله بر پا نهید باد صبا را

(ص ٢٢٧)

در نگاه زالب دست نگارین قسمت ازلی محبوب است:

آستین بر مشت خون ما میفشان شرم‌دار

کز ملاقات کفت رنگ حنا را قسمتی است

(ص ٢٩٨)

در بیت زیر با نگاه شاعرانه و هنری طالب آملی روبه‌روییم که هیچ فاصله‌ای را بین لب عاشق و پای نگارین معشوق نمی‌پسندد حتی اگر آن رنگ حنا باشد:

شب که لبم آشنای آن کف پا بود

باعث حرمان بوسه رنگ حنا بود

(ص ٤٤٣)

گاه نه فقط رنگ سرخ حنا بوی خوش آن نیز مورد توجه شاعر قرار گرفته است:

باز طاووس خرامی سوی ما می‌آید

بنده‌ی آمدنش وه ز کجا می‌آید

می‌گذارد قدم از ناز و چو می‌گردد باز

از نشـان قـدمـش بـوی حنـا مـی‌آیـد.

(ص ٥٣٤ ـ ٥٣٣)

در غزلی دیگر می‌گوید:

بر سر یک موی او دل پنجه با صد شانه زد

این تلاش از مردم بی‌دست و پا نشنیده‌ایم

این کرامت ز ان کف پا گشته ظاهر ور نه ما

هیـچ گـه بوی گل از رنگ حنا نشنیده‌ایم

(ص ٧٤٧)

مؤلف فرهنگ سخن گل حنا را گیاهی با برگ‌های سبز تیره و گل‌هـای مایـل بـه سفید معرفی می‌کند که برگ و گل تازه‌ی آن بوی لیمو و مصرف دارویـی دارد و در عطرسازی به‌کار می‌رود. (انوری، ١٣٨١: ذیل گل حنا)

ترکیبات فعلی اب حنا در غزلیات طالب به قرار زیر است:

١ـ از کف حنا گشودن (ص ٢٣٦)

٢ـ پای در حنا بودن (ص ٢٩٩)

٣ـ خضاب کردن (ص ٥٧٠)

٤ـ حنا بر پای بستن (ص ٨٦٣)

٥ـ به رنگ حنا کردن (ص ٧٥١)

٦ـ دست به حنا بودن (ص ٦٣٠)

٧ـ رنگ در حنا گریختن (ص ٤٧١) معادل رنگ حنا بریده نگشتن

٨ـ رنگ از حنا بریدن نگشتن (ص ٥٥٦) کنایه از جدا نشدن

٩ـ رنگ حنا گرفتن (ص ٧٩١) معادل رنگ حنا پذیرفتن و سرخ شدن

واژه‌ی رنگین در غزلیات طالب

«عنصر رنگ به عنوان گسترده‌ترین حوزه‌ی محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد. از قدیم‌ترین ایام مجازها و استعاره‌های خاصی از رهگذر توسعه دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود در زبان وجود داشته است چنانکه بسیاری از امور معنوی که به حس بینایی در نمی‌آیند با صفتی که از صفات رنگ‌هاست نشان داده شده‌اند. حتی تعبیر ساده و پیش پا افتاده‌ای از قبیل «سخن رنگین» را اگر به دقت بنگریم می‌بینیم از توسعه در همان جدول خاص به وجود آمده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۷٤)

در فرهنگ اشعار صائب با توجه به نمونه‌های شعری ارائه شده در توضیح واژه‌ی رنگین می‌خوانیم: «معروف، و به معنی خوش آینده مجاز است چون خنده‌ی رنگین ...» (گلچین کعنای، ۱۳٦٤ ج اول، ذیل رنگین)

در شعر طالب آملی نیز این واژه به معنی مذکور به‌کار رفته است مانند:

طالب سپهر گر دم ابی دهد به من

چندین هزار نکته‌ی رنگین عوض دهم

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۸۱۱)

به سواد شعر طالب نظرم فتاد دیدم

همه فکرهای نازک همه قصدهای رنگین

(همان: ۸۱۲)

و نیز عشوه‌ی رنگین (ص ۸۱۳) رنگین ترانه (ص ٦۹٤) رنگین غزل (ص ٦٦۰) هوای رنگین (ص ۸۱۲) گریه‌های رنگین (ص ۲۳۳) گریه‌ی رنگین بهار خویش (ص ٦٥۳) حدیث رنگین (ص ٤۹۱) از جمله ترکیبات رنگین در شعر طالب آملی است.

در ابیات زیر واژه‌یرنگین علاوه بر معنی خوش و دلپذیر مفهوم فریبندگی را نیز در بر دارد:

بـه نیـاز بلبـل آیـم در دکـان حسنـت

که به فروش گلفروش مانی ر کرشمه‌های رنگین

(همان: ۸۱۱)

هـزار عشـوه‌ی رنگیـن نمـود از ابـرو

هـزار غمـزه‌ی ممتـاز کـرده از مـژگان

(همان: ۸۱۳)

در دوبیت زیر واژه‌ی رنگین به معنی گوناگون است اما به مفهوم مجـازی ان نیـز ایهام دارد:

به هوای قمریانم سر بلبلان ندارم

من و یـک نوای ساده تو و نغمه‌های رنگین

ز چه صد روش برقصم که ز صد شراب مستم

مـزه مختلـف پـذیـرد دهن از غذای رنگین

در بیت زیر از قفای رنگین سخن می‌گوید:

سر پر امید هرگز به در تو رو نیارم

کـه ز سیلـی نـدامـت نبـرم قفـای رنگیـن

(همان: ۸۱۱)

قفا: سیلی که به پس گردن زنند.

شاعر می‌گوید من با سری پر امید به در تو رو نمـی‌آورم کـه در ایـن صـورت از سیلی ندامت پس گردنی خواهم خورد. سیلی با کلمه‌ی رنگین تناسب دارد چون هر جا سیلی بزنند سرخ می‌شود.

در بیت زیر رنگین کنایـه از خـوش و سـرحال اسـت (عفیفـی ۱۳۷۲، ج ۲ ذیـل رنگین) و در عین حال سرخ بودن اشک را نیز به ذهن می‌آورد:

گل یاسمین فرستد به چمن ز پهلوی دل

مـژه‌ام گـداسـت امـا چه بلا گدای رنگین

(همان: ۸۱۱)

طالب در جای دیگر گفته است:

مست و دست افشان و رنگینم به سوی او برید

هـم بـر ایـن تـرتیـب و آیینم به سوی او برید

(همان: ۵۱۸)

گاه کلمه‌ی رنگین با مصدر کردن و بودن همراه شده است:

هستی من کی بود چون نشئه سرشار یار

او بـه سـاغر من به سیلی چهره رنگین کرده‌ام

(همان: ۸۰۲)

چهره رنگین کردن معادل صـورت سـرخ کـردن اسـت و امـروزه نیـز بـه شـکل «صورت را با سیلی سرخ کردن» رایج است. (نجفی، ۱۳۷۸ ج ۲، ذیل سیلی)

چو شاخ سبز که از عکس لاله گیرد رنرگ

نظـر ز دیـدن گـل‌هـای بـاغ رنگین بود

(همان: ٤۸۲)

رنگین بودن در مفهوم کنایی طراوت داشتن به‌کار رفته است.

نتیجه‌گیــری:

توسعه‌ی زمینه‌ی رنگ به کمک نیروی تخیّل در دوره‌ی سبک هندی سبب گردید که هر تصویری در شعر معمولاً با رنـگ خاصـی ترسـیم شـود. واژه‌ی رنـگ در غزلیات طالب آملی از بسامد بالایی برخوردار است. وی ترکیبات فعلی و صـفتی گوناگونی با آن می‌سازد و گاه نیز از واژه‌ی رنگ به عنـوان ادات تـشبیه اسـتفاده می‌کند. شاعر در برخی موارد برای بیان رنگ از عناصر طبیعی پیرامون خود بهـره می‌گیرد و گاه از ترکیب واژه‌ی رنگ با یک امـر انتزاعـی اراده‌ی رنـگ مـی‌کنـد. طالب در غزلیاتش از عناصر طبیعی محدودی برای تصویرسازی به وسیله‌ی رنگ بهره جسته است.

کاربرد رنگ سیاه و مترادفات آن ـ با بسامد بالا ـ به همراه عناصری که این رنـگ را تداعی می‌کنند نشانگر نگاه تیره‌ی وی به زنـدگی اسـت. ایـن نگـاه عـلاوه‌بـر اوضاع روزگار به خود شاعر برمی‌گردد. پناه بردن به عـوالم بنـگ و افیـون بـرای نگارش معنی بیگانه یا رهایی از آلام روحی در این نرگش بی‌تأثیر نبوده است.

غم موجود در اشعار طالب اغلب بیان حسرت‌های فردی یا تقلید غمزدگی است. غمی که زائیده‌ی عشقی متعالی یا ناشی از درد اجتماعی باشد در غزلیات کم‌رنگ است. از این رو شاعر غم را فریاد می‌کشد اما ایـن انـدوه و شـکوه‌ی او آهـی از هادی بر نمی‌آورد و چندان تأثیری در مخاطب ندارد.

منابــع و مـآخــذ:

۱. انوری، حسن، (۱۳۸۱)، **فرهنگ سخن**، ج ۳، تهران: انتشارات سخن.

۲. خاتمی، احمد، (۱۳۷۱)، **سبک هندی و دوره‌ی بازگشت**، تهران: انتشارات بهارستان.

۳. داد، سیما، (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.

٤. رامپوری، غیاث‌الدین محمد، (۱۳٦۳)، **غیاث‌اللغات**، به کوشش منصور ثروت تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۲)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: انتشارات آگاه.

٦. شمسیا، سیروس، (۱۳۷۷)، **فرهنگ اشارات ادبیات فارسی**، تهران: انتشارات فردوسی.

۷. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳٦۳)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۵، تهران: انتشارات فردوسی.

۸. طالب آملیف سید محمد، (۱۳۸۵) **کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی**، به تصحیح طاهری شهاب، تهران: انتشارات سنایی.

۹. عفیفی، رحیم، (۱۳۷۳)، **فرهنگنامه‌ی**، شعری، ج ۲، تهران: انتشارات سروش.

۱۰. فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن.

۱۱. فرانکل، ویکتور، (۱۳۸۹)، **در جستجوی معنوی**، ترجمه‌ی دکتر نهضت صالحیان و مهین میلانی، چاپ بیست و سوم، تهران: انتشارات درسا.

۱۲. گلچین معانی، احمد، (۱۳٦٤)، **فرهنگ صائب**، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۳. گنجی، حمزه، (۱۳۸۸)، **روان‌شناسی کار**، چاپ یازدهم نشر ساوالان.

۱۴. لوشر، ماکس، (۱۳۸۹)، **روان‌شناسی رنگ‌ها**، ترجمه‌ی ویدا ابی‌زاده، چاپ بیست و هفتم، انتشارات درسا.
۱۵. مقدمی‌پور، مرتضی، (۱۳۸۹) **روان‌شناسی کار**، چاپ هشتم، تهران: مؤسسه کتاب مهربان نشر.
۱۶. نجفی، ابوالحسن، (۱۳۷۸)، **فرهنگ فارسی عامیانه**، ج ۲، تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۷. ولک، رنه و آوستن وارن، (۱۳۸۲)، **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. همایی، ماهدخت، (۱۳۷۰)، **معانی و بیان**، تهران: انتشارات هما.

عوامل ابهام معنایی در شعر طالب‌آملی

دکتر حسین حسن‌پورآلاشتی[1]- مریم خادمی[2]

چکیده

طالب آملی یکی از برجسته‌ترین شاعران طرز تازه است که در میانه‌ی دو جریان اصلی سبک هندی واقع است و هنجارگریزی‌های ابهام‌آفرین شعر او را باید سرآغاز شکل‌گیری طرز خیال دانست. از آن‌جا که غالب ابهامات شعری سبک هندی حاصل دست‌کاری‌های زبانی و هنجارگریزی‌های معنایی از رهگذر تلاش در کشف روابط تازه و «نازک‌ادایی» است، برعکس ابهامات شعری شاعرانی چون حافظ و مولانا که بیشتر نتیجه‌ی ابهام فضای شعری و عظمت و بیکرانگی معنایی است که از آن سخن می‌گویند، در این مقال در صدد برآمدیم تا عوامل تکنیکی - با تأکید بر عامل ادبی- ابهام‌آفرین شعر طالب را بررسیم.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، طالب آملی، ابهام شعری

---

۱. دانشیار رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۲. دبیر آموزش و پرورش شهرستان بابلسر

مقدمه

امروزه گرچه ابهام یکی از ویژگی‌های اصلی هنر مدرن و ادبیّات پیشرو شمرده شود، در بلاغت سنّتی اسلام و یونان از عیوب فصاحت به‌حساب آمده و معمولاً به آن با نگاهی منفی نگریسته می‌شده و با عنوان تعقید لفظی و معنوی از آن تعبیر می‌شده است. اندک بوده‌اند بلاغیون مسلمان که به ابهام توجّه نشان داده‌اند، گاه با تعابیری چون «اتساع» و »تأویل» از آن سخن گفته‌اند. از میان کسانی چون امام‌فخررازی و ابن‌ابی‌الاصبع‌مصری و یحیی‌بن‌حمزه‌علوی و ابن‌رسیق‌قیروانی و ابن‌اثیر به این موضوع پرداخته‌اند به‌خصوص یحیی‌بن‌حمزه‌علوی به‌جهت امکان تکثر معنایی که در ابهام نهفته است برای آن ارزش قایل شده است.(فتوحی،۱۳۷۸: ۲۳-۲۰) معهذا، در بلاغت سنّتی، وضوح و روشنی ویژگی اصیل ادبیّات پنداشته می‌شد و ابهام و پیچیدگی علی‌رغم آن‌که از قرن ششم در شعر و نثر چه به‌گونه‌ی هنرمندانه و اصیل در متون منثور عرفانی که حاوی مواجید صوفیانه بود، مثل عبهرالعاشقین‌روزبهان‌بقلی و سوانح‌العشاق‌احمدغزالی و در متون شعری چون غزلیّات مولانا، حافظ و بیدل و... چه به‌صورت ابهام زبان‌شناختی و تصنعی در متون فنی و در آثار شعری شاعرانی چون انوری، خاقانی در ادبیّات فارسی پدیدار شد ولی در دستگاه بلاغت همواره وضوح مورد تحسین واقع می‌گردید. حتّی در عصر صفوی که ابهام وجه غالب شعر شده بود و اصطلاحات فراوان ادبی در توضیح و تفسیر ابهام شعری عصر وضع گردید و حتّی یکی از ابهام‌آمیزترین جریان‌های شعری کلاسیک فارسی و مبهم‌سراترین شاعر فارسی، یعنی، سبک هندی و بیدل‌دهلوی پدیدار گشت امّا درنهایت باز جریان «وضوح‌طلب» تاب نیاورد و به مخالفت با وضع موجود ادبی پرداخت و به‌منظور گریز از ساختار ابهام‌گرای شعر عصر به جریان‌های ادبی دوره‌های پیشین یعنی، سبک خراسانی و عراقی روی آورد.

طالب‌آملی که یکی از شاعران برجسته‌ی عصر صفوی است، ابهام شعری‌اش اگرچه به غموض و به پیچیدگی شعر شاعران طرزخیال- شاعران شاخه‌ی هندوستانی سبک‌هندی- نیست، امّا یکی از مبهم‌سراترین شاعران طرز تازه- شاعران شاخه‌ی ایرانی سبک‌هندی- است‌که به‌حق می‌توان او را حدواسط یا حلقه‌ی اتصال طرزتازه و طرزخیال دانست.

دراین مقاله برآن خواهیم بود که مهم‌ترین عوامل ابهام شعری طالب‌آملی را بکاویم چه ابهام زبان‌شناختی که حاصل ابهام ناشی از ساخت‌های صرفی و نحوی زبان است و چه ابهام هنری و ادبی که حاصل کاربرد مجازی زبان که معنی را مبهم، پیچیده و گاه غامض و دشوار فهم می‌سازد. البته تأکید بیشتر بر ابهام هنری است.

۱. ابهام هنری

منظور از ابهام هنری، ابهامی است‌که به‌اعتبار نوع هم‌نشینی کلمات ایجاد شده باشد و شامل هنجارگریزی‌های معنایی‌ای است‌که از رهگذر انواع کاربردهای مجازی زبان چون استعاره، پارادوکس، حس‌آمیزی، ترکیب‌سازی‌های خاص و تازه و...- صورت گرفته باشد. البته لازم به‌ذکر است که غالب ابهامات شعری طالب از این دسته است گرچه ابهامات زبانی نیز گاه یافته می‌شود که درجای خود ازآن سخن خواهیم گفت. دراین‌جا چند از کاربرد هنری ابهام‌آفرین شعر طالب را می‌آوریم:

۱-۱. تصاویر انتزاعی

تصویر انتزاعی، تصویری است حاصل از انتزاع یک یا چند خصوصیت از یک شیء ومورد حکم و تداعی قرار دادن آن(شفیعی کدکنی،۱۳٦٦ :٦۱) وآن به‌شکل‌های گوناگونی می‌تواند شکل گیرد؛ گاه شاعر صفات و ویژگی‌های غالباً

انسانی را به امری ذهنی نسبت می‌دهد که انتساب این صفات به امور ذهنی ادراک آن تصویر را با مشکل مواجه می‌سازد و شعر را مبهم می‌کند.

نور بصر به‌سوی تو آهسته می‌رود   بیچاره را زخون‌جگر پای در حناست(۲۹۹)

در این‌جا «نور بصر که خود امری ذهنی است آهسته به‌سوی معشوق می‌رود و علت این آهستگی آن است‌که پایش از خون‌جگر حنابسته شده است. طبیعی است تا زمانی پا حنابسته است و حنا هنوز خشک نشد، نتوان راه رفت. البته مفهوم بیت زمانی ادراک می‌گردد که دریابیم «حنای نور بصر» اشک خونین است‌که از دیدگان ریخته می‌شود و در حکم حنا برای پای نگاه است. به‌تعبیر ساده‌تر گریه نمی‌گذارد که نور بصر حرکت کند و نگاه به معشوق بیفتد و یا در شعر.

گهی که چشم تو آرایش خمار کند   کنار جیب نگه را کرشمه‌زار کند

ابهام معنایی شعر حاصل این تصویر ذهنی است:

کرشمه‌زارشدن جیب نگاه معشوق وقتی است‌که چشمش مخمور گردد.(ساده‌تر این‌که وقتی نگاهش پرکرشمه می‌شود که چشم خمارین شود) و گاه امری که مرکز تخییل و تصویرآفرینی قرار می‌گیرد ممکن است خود امری حسی باشد امّا عناصری که بدو نسبت داده شده اموری تجریدی و انتزاعی‌اند که در عالم واقع هیچ پیوندی میان آن‌ها نخواهد بود و به‌همین‌علت ادراک شعر را با نوعی ابهام مواجه خواهد ساخت. مثل بیت:

نگاری کز غبار دامن زلف   عبیر فتنه در جیب صبا داشت(۲۸۷)

«زلف» که مرکز تصویر است امری حسی است امّا تصور زلفی که دامنی داشته باشد که از آن دامن غباری چون بوی خوش عبیر برخیزد و صبا را مفتون کند و هرکجا که صبا می‌رود آن‌را به جیب بیاویزد و بوی خوش زلف را همه‌جا پراکنده سازد، تصویری انتزاعی است.

ابهام حاصل از ابیات ذکرشده ممکن است رقیق و اندک تلقّی شود که موجب غموض و پیچیدگی معنایی شعر نمی‌شود. این بدین‌جهت است‌که ما فقط با تصویرهای انتزاعی ساده مواجهیم و ابهام معنایی زمانی بیش‌تر و عمیق‌تر

می‌گردد که تصویر ذهنی با تصاویر شعری دیگری چون حس‌آمیزی و پارادوکس نیز همراه گردد و تصاویر گوناگون درهم‌تنیده شود.

۱-۱-۱. تصاویر انتزاعی پارادوکسیکال

دراین دسته تصاویر، علاوه‌برآن‌که تصاویر خلق‌شده تجریدی‌اند بلکه اجزای تصویر نیز متناقض‌اند؛ یعنی، در عالم واقع هرگز چنان عناصری با هم یافت نمی‌شود و درنتیجه تصویر مبهم‌تر شده و ادراک آن نیز دشوارتر می‌گردد. مثلاً در بیت:

در غمستانی که عشرت را نیابی خنده‌روی

من به‌صد جوش تبسم گریه‌ی ماتم کنم(۶۷۲)

عشرت که خود امری ذهنی است باید خنده‌روی باشد، آن‌هم در غمستان، که اگر نبود آن‌گاه شاعر به‌صدجوش تبسم گریه‌ی ماتم سر خواهد داد. طبعاً درک «به‌صدجوش تبسم، گریستن» ساده نخواهد بود و نیز ازاین‌دست است بیت:

تربیت یافته‌ی باغچه‌ی عقل بود

گل داغی که زند دست جنون بر سرما(۲۲۲)

دراین بیت: گلی که جنون بر سرِ ما می‌زند(درعین‌حال به ترکیب کنایی گل بر سرِ کسی‌زدن که به‌معنی محبت‌کردن با داغ که در اثر سوختن است و موجب دردورنج، توجّه داشته باشید) آن‌هم گل‌داغ، گلی است‌که در باغچه‌ی عقل پرورش یافته است. ابهام معنایی بیت ازآن‌جا ناشی می‌شود که دقیقاً نمی‌توان دریافت که عقل چگونه موجب جنون و البته تبعات بعدی آن می‌گردد.

۲-۱-۱. تصایر انتزاعی حس‌آمیزی‌شده

دیگر ابهام معنایی شعر طالب ناشی از تصاویری ذهنی‌ای است‌که اجزای آن تصاویر از دو یا چند حسِ متفاوت باشند و به‌تعبیر دیگر، شاعر خصوصیات یک حس را به حس دیگری نسبت داده باشد. مثلاً در بیت:

گوش بختم تهی از نغمه‌ی عیش است ولی
صد نوای غمگین بر لب شیون دارم(٦٦٨)

و از این‌دست است ترکیب: نغمه‌های تازه‌ی شیون چکیده(۲۳۲)

البته ابهام معنایی تصاویر انتزاعی آن‌گاه عمیق‌تر و شدیدتر می‌گردد و سخن را تا مرز غموض و پیچیدگی پیش می‌برد که تصاویر پارادوکسیکال و یا حس‌آمیزی‌شده با چندین تصاویر انتزاعی دیگر ترکیب و تصاویر انتزاعی تودرتو و چندبعدی را موجب گردد.

۳-۱-۱. تصاویر انتزاعی چندبعدی

هر تصویر شعری حداقل دوبعد دارد؛ چه تشبیه که هردوبعد آن در اثر مذکور است و چه استعاره و نماد که یک بعد از دوبعد تصویر در متن می‌آید. هرگاه تصویری انتزاعی که خود به اعتبار بعد تصویر امری مبهم و پیچیده است، با تصاویر ذهنی دیگر درهم آمیخته شود، طبعاً به‌میزان گسترش ابعاد تصویر معنی نیز مبهم و دیریاب‌تر می‌گردد. مثلاً ترکیب «طره‌ی تأثیر» که تصویری انتزاعی است به‌اعتبار نفس این تخیل که باید برای «تأثیر» که امری ذهنی است طره‌ای تصور کرد، ابهام معنایی دارد و اگر ما براین تصویر، تصویر دیگری بیافزاییم، یعنی، دوبعد دیگر به آن اضافه کنیم بر ابهام معنایی آن افزوده‌ایم؛ چنان‌که طالب گفته است:

صدشکر که شد شانه‌کش طره‌ی تأثیر   آهم که زبان در دهن بی‌اثری بود(٤٥٣)

در این حالت علاوه‌بر تصور طرّه برای تأثیر باید آهی را مجسم کنیم که طره‌ی تأثیر را شانه می‌کشد، البته ناگفته پیداست که صرف این تصورات بدون ادراک معنای مجازی حاصل از این تصویر «که تأثیرکردن آه» است، هنوز به درک شعر نایل نشده‌ایم. نکته‌ی جالب‌توجّه این‌جاست‌که در غالب موارد، ابهام معنایی این‌دسته از ابیات، معلول ناتوانی از تصور ذهنی تصاویر شعری نیست بلکه عدم

ادراک مفهوم مجازی است‌که از مجموع این تصاویر حاصل می‌شود. مثلاً وقتی طالب می‌گوید:

به‌هرجا بیدلی کاود جگر با ناخن مژگان

گربیانِ نگاه حسرتم گرداب خون گردد(۴۰۸)

ما حتّی اگر بتوانیم هر شش‌بعد این تصاویر بسیار ذهنی را تصور بکنیم؛ یعنی، برای مژگان ناخنی تصور کنیم که با آن جگر را می‌کاود و نیز نگاهی را تصور کنیم که وقتی این صحنه را دید از حسرت گریبانش گرداب خون می‌شود، هنوز ادراک معنایی حاصل نشده است مگر آن‌که دریابیم که «با ناخن مژگان جگرکافتن یا(کاویدن) عاشق» از سرِ عشق، خون گریستن است و «گریبان نگاه حسرت، گرداب خون‌گشتن» از حسرت‌گریستن است‌که درآن‌صورت مفهوم نهایی بیت چنین خواهد شد که: «من وقتی می‌بینم عاشقی چنین از سرِ سوز عشق خون گریه می‌کند از حسرت خون می‌گریم».

غرض آن‌که درک مفهوم مجازی تصاویر انتزاعیِ چندبعدی خود بخشی از فرایند ادراک شعری است‌که بر غموض معنایی تصاویر چندبعدی می‌افزاید.

دراین‌جا نگاهی بر چند بیت طالب می‌اندازیم که از ابیاتی با ابعاد تصویری کم‌تر شروع می‌شود و به ابیاتی با ابعاد تصویری گسترده‌تر می‌انجامد تا ضمن آن فرایند ابهام معنایی شعر او نشان داده شود:

شدم دچار به خاموشی‌ای که لذت آن زچشمه‌سار لبم ذوق نکته‌جوشی برد

(لذت خاموشی) × (چشمه‌سار+ لب× ذوق نکته+ جوشیدن)=**۵**بعد

تصویر بالا هرچند تصویری ذهنی است امّا چندان پیچیده نیست، چون هنوز نه با وجه تجریدی شدید مواجهیم و نه فراوانی ابعاد تصویر. البته قابل ذکر است صرف تعدد ابعاد تصویر موجب ابهام معنایی شعر نیست، گویی ابهام نهفته در هر تصویر ذهنی بیش‌ترین سهم را در ابهام شعری دارد؛ یعنی، ابهام شعری غالباً حاصل ترکیب تصاویر ذهنی است‌که دلالت معنایی دوسوی آن اندک است. در چنین تصاویری حتّی اگر ابعاد درهم تنیده‌ی تصاویر چندان زیاد نباشد بازهم

ابهام معنایی آن نسبت به تصاویر چندبعدی دیگری که دوسوی تصویر از دلالت معنایی نسبتاً روشن‌تری برخوردار باشد کم‌تر است، مثلاً تصویر فوق را با دو تصویر زیر مقایسه کنید:

نغمه‌های تازه‌ی شیون چکیده(۲۳۲)

نغمه+تازه+شیون+چکیده=٤بعد

و یا:

مرغوله ریزکن سرزلف ترانه را(۲۲۱)

مرغوله ریزکردن+سرزلف+ترانه=۳بعد

نکته‌ی دیگر آن‌که این تصاویر به یک‌دیگر اضافه نمی‌شوند بلکه هر تصویری با تصاویر دیگر ضرب می‌شود و حاصل‌ضرب مجموع آن‌هاست که تصویر و معنی نهایی را می‌سازد. تصاویری تودرتو و اسلیمی‌وار که با تصاویر خطی- که حاصل کنارهم‌قرارگرفتن چند تصویر است- تفاوت فراوان دارد. به‌عنوان نمونه این تصاویر خطی با ابعاد متعدد انوری را:

رهرو امید را غمزه‌ی تو پی برید خانه‌ی اندیشه را غمزه‌ی تو درشکست

(رهرو+پی‌برید+امید+غمزه)+(خانه‌درشکسته+اندیشه+غمزه)=٦بعد

با این شعر طالب مقایسه کنید.

می‌تراود از مساماتم حلاوت‌های یأس

گرچه تا مژگان به‌خونِ آرزو افتاده‌ام(٦٧٣)

(حلاوت+یأس× تراویدن) × (خون+آرزو)=٥بعد

گرچه ابعاد تصویری شعر طالب ٥بعد بیش‌تر ندارد، حتّی یک بعد کم‌تر از شعر انوری- امّا به‌جهت ترکیب این تصاویر با یک‌دیگر و حصول معنای شعر از ترکیب تصویری همه‌ی آن‌ها، ابهام معنایی آن به‌مراتب بیش‌تر است و نیز بسنجید با اشعار زیر از طالب که شش‌وجهی هستند:

زهری که سر کند ز مسامات غمزه‌اش

صدنیش چاشنی به‌دل انگبین زند(٤٠٥)

(زهر سرکردن× مسامات+غمزه) × (نیش+چاشنی+زدن× دل+انگبین)=٦بعدی

و:

پای برون منه زدل ای خفقان غم که تو

گردش چشم ناله‌ای، پیچش زلف شیونی(٨٧١)

(خفقان غم + پا برون‌نهادن) × [(گردش چشم + ناله) + (پیچش زلف + شیون)]

معهذا گاه علاوه‌برآن‌که تصاویر تجریدی و انتزاعی است و ابعاد تصویر گسترده، عناصر دیگری در شعر به‌کار گرفته می‌شود که بر ابهام آن می‌افزاید:

یکی کاربرد وابسته‌های خاص عددی است به‌مانند بیت زیر:

آشفته شد دماغ جهان تا به‌کی دهم بر باد طره‌طره پریشانی خیال(٦٥٨)

(دماغ + جهان + آشفته‌شدن) × (طره‌طره بر باد دادن + پریشانی+ خیال)

که «طره‌طره پریشانی خیال» وابسته‌ی عددی خاص است و بر ابهام معنایی بیش‌تر می‌افزاید.

و چنان‌که گفته شد گاه اضافه‌شدن پارادوکس و حس‌آمیزی به تصاویر ذهنی ضمن آن‌که تصویر را تجریدی‌تر می‌سازد، معنای آن‌را نیز مبهم‌تر می‌گرداند، مثل بیت:

چه واله مانده‌ای ای چاشنی بر زهرخند خود

ببین شهد تبسم را درآغوش نمکدانش(٦٢٧)

(واله شدن+چاشنی+زهرخند) × (شهد+تبسم ×آغوش+نمکدان= لب چون نمک)؛ (شهدونمکدان: پارادوکس)

و یا بیت:

با تف سینه ساختم طره‌ی ناله آتشین رنگ ترانه بر رخ بانگ هزار سوختم(٦٨١)

(آتشین ساختن با تف سینه(= سوزناک و مؤثرکردن) × (طره+ناله) × (رنگ+سوختن (سوختن رنگ= بی‌رنگ‌کردن، بی‌تأثیرساختن)+ترانه × رخ+بانگ هزار)

که «رنگ ترانه» تصویر حس‌آمیزی شده است و بر ابهام می‌افزاید. برای ادراک معنای بیت ضروری است‌که ذهن چنین حرکتی را آغاز کند، تصور ناله‌ای شود

که طره‌ای دارد که آن طره از گرمای سینه آتشین شده است(یعنی سوز سینه ناله را مؤثر کرده) و حال این ناله‌ی آتشین چنان است‌که از چهره‌ی آواز بلبل رنگ ترانه را می‌سوزاند؛ یعنی، چهره‌ی آواز بلبل بی‌رنگ می‌گردد و درنتیجه آوازی خواهد داشت که درآن ترانه و تأثیری نیست و در مقابل ناله‌ی جانسوز و مؤثر شاعر بی‌اثر خواهد گشت.

آخرین نکته‌ی قابل ذکر آن‌که گاه تصاویری در غزلیّات طالب دیده می‌شود که ممکن است چندان ابعاد تصویری گسترده‌ای نداشته باشد امّا دارای چنان فضای سورئالیستی است‌که هرگونه احتمال معنایی را ناممکن می‌کند و فقط باید در فضای مه‌آلود و غریب شعر شناور شد و التذادی حاصل از استغراق دریافت کرد:

به‌روی بالش هرلفظی از اوراق دیوانش
سر ژولیده‌ی صدلعبت مخمور را دیدم
چوکردم دیده را باریک بین در دقت فکرش
خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم(۷۰۸)

تصور دیوان شعری که هر لفظ از اوراق آن چون بالشی باشد و بر روی هر بالش، سر ژولیده‌ی صدلعبت مخمور نهاده شده باشد جز یک تصور فراواقع و سورئال نخواهد بود و هرگز نمی‌توان دلالت معنایی برای آن یافت و هم از همین دست است: خیال جنبش مژگان چشم مور.

۲-۱. تناسب‌گرایی

همان‌طورکه خان آرزو «نزدیکی نسبت» یا همان تناسب الفاظ را از عمده‌خصوصیات شعر این عهد ذکر کرده بود(خان آرزو، ۱۹۷٤: ۵۵) تناسب الفاظ، هم‌سو با معیارهای ذوقی حاکم بر عصر در شعر طالب نیز فراوان یافت می‌شود امّا نوع رویکرد طالب به آن به‌گونه‌ای است‌که در بسیاری موارد موجب ابهام معنایی شعر او می‌گردد.

گاه افراط در تناسبات یا صرفاً میل به ایجاد تناسب در میان اجزای بیت سبب می‌شود که درنهایت معنای متعینی از بیت حاصل نگردد و به‌نظر می‌رسد هدف

غایی شاعر از خلق بیت، همان «رعایت تناسب» بوده است نه خلق معنی و مفهوم و یا حتّی مضمونی شاعرانه از رهگذر تناسب الفاظ:

ازچه‌رو افتاده هم‌چون پسته مغزش در دهان
چشم مستت سنگ بر سر گر نزد بادام را(۲٤۵)

گرچه نسبت میان «پسته و دهان، و چشم مست و بادام» روشن است امّا حاصل این هم‌نشینی دلالت معنایی روشنی ندارد- هرچند می‌توان برتری چشم معشوق را بر بادام از آن استنباط کرد. البته موارد فراوانی نیز هست که رعایت تناسبات معنای بیت را چندان مبهم می‌سازد که حتّی استنباط کلی مفهوم بیت نیز با دشواری‌های جدی مواجه خواهد شد:

فرق از دکان خویش نکند پیر می‌فروش
در جوش داغ بیند اگر سینه‌ی مرا

خمها شود ز باده‌ی ممزوج پراگر
شویند خشت مسجد آدینه‌ی مرا(۲٤٤)

گرچه در مصراع اوّل رابطه‌ی میان «جوش داغ» و «جوش دکان می‌فروش» به‌اعتبار «جوش شراب خام»- علی‌رغم آن‌که در بیت ذکری از آن نرفته- شاید قابل فهم باشد امّا در بیت دوم به‌رغم تناسب روشن میان «خشت، خم و باده»، «پرشدن خم از باده‌ی ممزوج» و «شستن خشت مسجد آدینه» مفهوم روشنی ندارد.

میل به تناسبات پنهان، به تعبیر ناقدان ادبی عصر صفوی «نازک‌ادایی»، «ادابندی»- موجب شده است علی‌رغم آن‌که تناسب صرف میان واژگان در بیت بنابر سنّت شعر فارسی و یا سنّت ادبی ایجاد شده در سبک‌هندی قابل درک است امّا از کلیت بیت معنای روشنی به‌دست نمی‌آید. مثلاً نسبت میان «خار»، «صحرا» و «غنچه» قابل درک است و یا تناسب میان «قیامت»، «گناه» و «نامه» قابل فهم امّا کاربرد این عناصر در بیت زیر به‌گونه‌ای است‌که معنای حاصله مبهم و ربط‌المصرعین مخدوش می‌نماید:

خار صحرای قیامت غنچه بیرون می‌دهد

چون چکید خون گناه از نامه‌ی رنگین ما(۲۳۳)

در واقع، نسبت میان خون گناه از نامه و غنچه‌کردن خار صحرای قیامت چندان روشن نیست.

شاید نکته‌ی دیگری که بتوان درباره‌ی تناسب الفاظ غزل‌های طالب گفت این است‌که میان الفاظ متناسب غالباً نسبت یک‌سویه وجود دارد. بدین‌معنی ترکیباتی که ساخته می‌شود و اسنادهایی که میان اجزاء برقرار می‌شود به‌گونه‌ای است‌که نه اجزای ترکیب، پیوند چندانی با یک‌دیگر دارند و نه اسنادها منطق دلالی روشن:

ما دماغ دل به‌بوی دوست گلشن ساختیم

مغز را در عطسه عطر جیب دامن ساختیم(۶۷۸)

هیچ ادراک نمی‌شود که چگونه می‌توان مغز را در عطسه عطر جیب دامن ساخت و یا در ابیات:

زجوش آتش سودای دل مرا مغزی است

که‌بوی عقل درو عطسه‌ی جنون گردد(۴۰۹)

گلریز فتنه ساز دل از خویِ سرکشی

در عطسه‌ی شرار فکن مغزِ آتشی(۸۷۰)

صرف رعایت یک‌سویه‌ی میان «مغز و عطسه» و «خوی و آتش» موجب خلق ترکیباتی مثلِ «بوی عقل»، «عطسه‌ی جنون»، «عطسه‌ی شرار» و «مغز آتش» شده است والّا نه تناسبی میان «بوی و عقل»، «عطسه و جنون»، «عطسه و شرار» و «مغز و آتش» وجود دارد و نه هیچ‌یک از ترکیبات معنی و تصویر روشنی دارند.

۲. ابهام زبانی

نوع دیگری از ابهام شعری طالب که البته به گستردگی و اهمیت ابهام هنری نیست، ابهام زبانی است؛ یعنی، پیچیدگی‌های معنایی که براثر کاربرد غیرمعمول و یا حتی غلط ساخت‌های نحوی، صرفی و معنایی ایجاد می‌شود. ابهام معنایی

ناشی از کاربر غلط ساخت‌های زبانی بیش‌تر در شعر شاعران طرزخیال یافت می‌شود. شاعران هندی‌الاصل که زبان فارسی، زبان مادری آن‌ها نبوده و آن‌را در مدرسه و مکتب می‌آموختند. این عامل یعنی فقدان شم‌زبانی و ادراک شهودی زبانی نسبت به زبان فارسی و میل وافر و لجام‌گسیخته نسبت تراکم تصویر و ایجاز موجب می‌شده است‌که نسبت به زبان سهل‌انگار گردند و ساخت صرفی و نحوی زبان را نادیده انگارند و درنتیجه ابهام و غموض معنایی شعر را سبب‌ساز گردند. در شعر طالب ابهام ناشی از کاربرد غلط ساخت‌های زبانی را کم‌تر می‌توان یافت و ما دراین‌جا فقط به‌اختصار به چند مورد از ابهامات زبانی طالب اشاره و بحث دقیق‌تر و مفصل‌تر آن‌را به وقتی دیگر در باقی می‌کنیم.

۲-۱. هم‌نشینی غیرمعمول کلمات

گاه هم‌نشینی کلمات به‌گونه‌ای است‌که معنای محصلی ازآن به‌دست نمی‌آید؛ نه تناسب خاصی از اجزای بیت دریافت می‌شود و نه تصویر خاصی- حتی مبهم- ازآن ادراک می‌گردد. آیا این امر ناشی از بدخوانی متن است یا غلط‌خوانی مصحّح؟ به‌هرحال ابیات فراوانی می‌شود یافت که نوع هم‌نشینی کلمات القای معنای مشخصی نکند و مفهوم بیت را مبهم سازد:

شادی چو عنکبوت نکردم تنیده‌تار   ای وای گر غم تو گذارد به او مرا(۲٤۷)

هم‌نشینی نامأنوس و به‌ظاهر فاقد معنای کلمات در مصراع اوّل، نه‌تنها مفهوم مصراع را مختل ساخته بلکه درک ربط معنایی دو مصراع را نیز تقریباً غیرممکن کرده است.

۲-۲. هنجارگریزی نحوی

گاه کاربرد نحوی زبان به‌گونه‌ای است‌که مغایر هنجار طبیعی گفتار است؛ مثلاً برای فعل ناگذر به مفعول، مفعول آورده شود، چنان‌که طالب‌آملی می‌گوید:

دل به‌ذوق نغمه‌ی داود می‌نالد مرا   تا پیراهن چه تار عود می‌نالد مرا

عود را می‌نالد از درد درون باری زبس

درد من بنگر که تاروپود می‌نالد مرا(۲۵۷)

جالب این‌جاست‌که «مرا نالیدن، عود را نالیدن» ازآن‌دست هنجارگریزی‌هایی است‌که درعین ایجاد ابهام معنایی، زبانی مدرن و امروزی به شعر طالب می‌بخشد.

۲-۳. غلط‌های فراوان مطبعی

متأسفانه یکی از عوامل عمده‌ی فرامتنی ابهام‌آفرین، اشتباهات فراوان چاپی است‌که در دیوان طالب راه یافته است و در کم‌تر صفحه‌ای از دیوان طالب است‌که نمونه‌ای از آن دیده نشود حتی گاه درغالب ابیات یک غزل یا یک صفحه مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه:

- درآن حباب فلک را چو خاک پست کند

چو نوبت ادب آمد بلندجویان را(۲۵۵)

حباب← به‌جای جناب

- درجهان نی مردمی کردیم نی مردانگی

نیم‌تار از معجز زالی به‌از دستارما(۲۳۲)

معجز← به‌جای معجر

موارد فراوانی از اغلاط مطبعی متن و یا بدخوانی مصحّح دیده می‌شود که شکل درست آن‌را نتوان حدس زد:

هجوم زخم‌ودست ناپیکار نگذارد

به‌دور تیغ او حاجت برآید کینه‌دوزان را(۲۴۸)

گستره‌ی این اغلاط به گونه‌ای است که حتی بدون ورود به مباحث فنی‌تری چون نسخه‌شناسی، میزان اصالت و اعتبار نسخه‌ها، روش تصحیح و الزامات علمی آن، تصحیح دوباره‌ی دیوان طالب‌آملی را ضروری می‌سازد.

نتیجه‌گیری

طالب‌آملی از جمله شاعران مبهم‌سرای طرزتازه است‌که دو عامل ادبی و زبانی موجبات ابهام شعر او را فراهم می‌آورد. ازجمله عوامل ابهام‌آفرین ادبی شعر او تصاویر انتزاعی چندبعدی است که به‌خصوص اگر با عناصر چندی چون، پارادوکس، حس‌آمیزی، وابسته‌های عددی خاص و تعابیر کنایی و مجازی درآمیزد. همچنین توجه اغراق‌آمیز به‌تناسب الفاظ. هنجارگریزی نحوی، هم‌نشینی غیرمعمول کلمات، از جمله عناصر زبانی ابهام‌آفرین شعر او است که عامل فرامتنی اغلاط مطبعی را نیز باید بدان اضافه کرد.

منابع و مآخذ

- آملی، طالب، **(بی تا) کلیات اشعار**، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.
- خان آرزو، سراج‌الدین علی، (۱۹۷٤) **داد سخن**، تصحیح سید محمد اکرام اکرم، راولپندی: انجمن تحقیقات ایران و پاکستان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳٦٦) **شاعر آینه‌ها (بررسی شعر بیدل و سبک هندی)**، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- فتوحی، محمود، (۱۳۸۷) «**ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند معنایی**»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، س۱٦، ش٦۲، صص ۳٦-۱۷

طالب آملی و گرانیگاه و چرخه‌ی مضمونی رباعیاتش

عباس حسن‌پور[۱]

چکیده:

طالب آملی ازستارگان درخشان در منظومه‌ی شعر ایران و سبک هندی است. او ۲٦ سال از عمر ٤۹ ساله‌ی خود را خانه به دو شانه و در موقعیت اضطراب، با مدد عشق، امید و انتظار سپری کرد و شاید از این منظر، کمتر شاعر ایرانی را بتوان با او مقایسه کرد. طالب همانند اکثر شاعران این سبک، شاعری نوستالوژیک و غمناک است و این اندوه باری و احساس شکست و درد و دریغی که از رهگذر زندگی پرتلاطم در جام جانش رسوب کرده بود، در جای جای شعرش در لفظ و مضمون پدیدار است. یکی از دلایل روان نژندی سال‌های واپسین زندگی طالب و ویرانی سازه‌های روانی و دماغی، شاید همین دل‌واپسی‌ها و گدازه‌های ناشی از آن باشد.

این شاعر توانای مازندرانی در انواع قوالب رایج شعری، میراث شاعرانه‌ی ارجمندی از خود به یادگار گذاشت. که یکی از آن‌ها رباعیست. قالبی کهن و ویژه‌ی ایرانیان، با مولفه‌های منحصر به فرد و... . طالب آملی با توانش و ورزیدگی شاعرانه‌ای که داشت

---

۱. کارشناس ادبیات فارسی

بخشی از نوزایی و مضمون آفرینی خلاقانه‌ی خود را بدون لقاح مصنوعی و زایشی «سزار»ینی در رباعیاتش به نمایش گذاشته است. رباعی، صیقلی‌ترین آینه‌ی بازتابش دقایق زندگی شاعران از جمله طالب آملی است. این قالب کادری است که لحظه لحظه‌ی زندگی پرفراز و فرود شاعران را در خویش جای داده است. بنابراین موجزترین و خواناترین شناخت نامه‌ی شاعران و ترجمان احوال آنان می‌باشد. مکتب «امپرسیونیسم» در نقاشی به نوعی معادل این قالب و قالب‌های کوتاه در شعر فارسی است.

طالب در رباعیات، معطوف به اراده و مضمون خاصی نیست.گرانیگاه و مرکز ثقل مضمونی رباعیات طالب هم‌چون زندگی‌اش متوسع و سرشار از تراکم تصاویر، آشتی اضداد و درون مایه‌های پارادکسیکال و لایه‌های تو در توست. رباعی اگر چه در هیچ دوره‌ای قالب برتر نبوده است اما در طول ادب فارسی روندی آرام و همیشگی داشته و مانند خون در شریان شعر ایران در جریان بوده و هست. در محاق ماندن این قالب، تنوع و تکثر مضمون‌های رباعیات طالب و برتری آن بعد از قالب غزل در دیوانش، با هدف شناخت بی‌واسطه‌ی شاعر، انگیزه‌ی اصلی این پژوهش است.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، نوستالوژی، روان‌شناسی غربت، رباعی.

مقدمـه:

طالب آملی (۹۸۷-۱۰۳۶) از پیشگامان و شاعران شاخص سبک هندی یا اصفهانی است، که دوران زندگی چهل و نه ساله‌ی خود را «سیماب» وار و در موقعیت اضطراب گذراند. یکی از ویژگی‌های مهم دوران این شاعر خسته جان مازنی، که در طول حیات ادبی این سرزمین بی‌سابقه بود و بی‌سابقه ماند، مهاجرت شاعران به هندوستان، «سرزمین فرصت‌هاست» (۱) که طالب آملی یکی از همین شاعران مهاجر است. از جمله‌ی این دلایل شناخته شده عبارتند از: وجود اشتراکات نژادی، فرهنگی و ادبی بین دو کشور، قدمت زبان فارسی در دربار هند، بی‌توجهی پادشاهان صفوی به شاعران و گرایش آن‌ها به اشعار مذهبی، شاعرنوازی پادشاهان هند، رواج زبان فارسی در دربار هند، حمایت پادشاهان هند از زبان فارسی، ایرانی بودن رجال سیاسی و علمی آن کشور، جاذبه‌های کشور هند، بازار تجارت و فراخی نعمت در هند، وجود نزدیکان و خویشاوندان ایرانیان در هند و... «گروه نویسندگان، ۱۳۸٦: ٤٧۳-٤٧۸) به مجموعه عوامل بالا دو عامل دیگر را هم باید افزود. نخست این که سلاطین و حاکمان هندی خود اهل ذوق و شعر و ادب بودند و دیگراین که به ذوق و سلیقه و مذهب شاعران احترام می‌گذاشتند و با جذب شاعران به دربار، از رسانه‌ی شعر برای بیان اقتدار و وسعت نظر خویش بهره می‌برند.

تعدادی از عوامل ذکر شده در مورد طالب آملی مصداقی تام دارد. از جمله چشیدن تازیانه‌ی بی‌اعتنایی شاه عباس؛ «طالب در اصفهان دو چکامه در مدح شاه عباس کبیر صفوی سرود او در این چکامه اشاره به هنرهای خود و قدرت طبع و تیره بختی‌ها و تنگ دستی‌هایش نموده، ولی هیچ کدام از این چکامه‌ها، مورد توجه شهریار صفوی واقع نشد و وسیله‌ی تقرّب او را به دربار فراهم نساخت. (طاهری شهاب، ۱۳٤٦: ۲۰) و دیگر جستجوی یاران و خویشاوندان «طالب آملی از مرو به بهانه‌ی بازگشت به وطن به جانب هند که خاله‌زاده‌ی

او«حکیم رکنا کاشانی» از چندی قبل بدان جا رخت کشیده بود، عزیمت کرد و... (زرین‌کوب، ۱۳٦۷: ۱۱٤)

بی‌اعتنایی شاهان صفوی به ذوق و سلیقه‌ی شاعران و کانالیزه کردن مضامین شعر و تجویز نوعی خاص از اندیشه که خود حاکمیت مروّج آن بود، عصیان درونی شاعران را برانگیخت. با شکل‌گیری رفتار پاردکسیکالی به نام محدودیت مضمونی و بی‌اعتنایی به شاعران غیرایدئولوژیک و متعهد از منظر حاکمان صفوی در ایران، و وسعت نظر و استقبال از شاعران، با احترام به سلیقه و مذهبشان توسط حاکمان گورکانی هند، شاعران ایران‌زمین هند را «دارالامان» خود یافتند و غربت و مهاجرت را بر ماندگاری ترجیح دادند. اظهارنظر شاعران برخاسته از متن این دو جریان فکری حکومت (ایران و هند) و قیاس آن‌ها خواندنی است.

چـرا نخـوانـم دارالامـان حادثـــه‌اش   که هند کشتی نوح و زمانه توفان است

(کلیم کاشانی)

مکش‌زیادوطن‌آه،کاین‌همان‌وطن‌است   کـه ازلبـاس به یوسف نداد پیرهنی را

(صائب)

چنـان مـی روم زیـن دیـار خــراب   کـه ماهـی زخشکـی رود ســوی آب

(صوفی آملی مازندرانی)

عهد صفوی، شاعرگریزترین دوران تاریخی و ادبی ایران است. اگرچه آمار دقیقی از شاعران ایرانی کوچیده به هند وجود ندارد. اما در مقدمه‌ی کلیات طالب آملی به کوشش زنده‌یاد طاهری شهاب ص ۲٤ به نقل از «ادوارد براون» تعداد شاعران مهاجر را ۱۷۰ نفر ذکر کرده است. «شبلی نعمانی هندی در جلد سوم شعرالعجم ص ۵۷ تعداد شاعرانی را که فقط در زمان اکبرشاه از ایران به هندوستان رفته‌اند «پنجاه و یک نفر» ذکر کرده است. (گروه نویسنده، ۱۳۸٦: ٤۷٦). که طالب آملی از جمله‌ی آن هاست.

طالب آملی در طول حیات خود شبیه «ساری» (۳) است که آرام و قرار ندارد او مرهم بی‌قراری‌های خود را درهجرت و مسافرت یافت اما به استناد آثار این آب، آتش التهاب و بی‌قراری‌های او را خاموش نساخت.

پژوهندگان از جمله زنده یاد دکتر زرین‌کوب و طاهری شهاب نقاط عزیمت این شاعر همیشه در سفر را (از آمل به کاشان، اصفهان، مشهد، عراق، مرو، سند، قندهار، لاهور، ملتان و بالاخره آگره نوشته‌اند.) و در همین شهر بود که مورد توجه جهانگیر و همسرش واقع گشت.

بنابر نوشته زنده یاد طاهری شهاب، طالب سفر پرماجرای خود را در سن ۲۳ سالگی از شهر آمل و در سال ۱۰۱۰ هـق آغاز کرد و ۲٦ سال را خانه به دو شانه در هجرت و غربت و سفر خطر زیست تا این که در سال ۱۰۳٦ و در سن ٤۹ سالگی درگذشت. طالب با نشان دادن لیاقت خود نه تنها به مقام ملک‌الشعرایی رسید بلکه «به اشارت سلطان در دستگاه اعتمادالدوله متصدّی مُهرداری شد، اما از آن کار استعفا کرد و مِهرداری را بر مُهرداری ترجیح دارد» (زرین‌کوب، ۱۳٦۷: ۱۱٤)

طالب خود در این باره سرود. (دیوان ص، ۱۵۵)

...نچسبد بر اهل سخن شغل دنیـا   چو بر پیـر میخـانه پرهیـزگاری
ز شاعر ثنا سنجی آید نه خـدمـت   که بلبل نواخوان بود نه شکاری
چو مِهر تو دارم چه حاجت به مُهـرم   مرا مِهر داری به از مُهـر داری...

علت مرگ زود هنگام طالب اضطراب ناشی از جلای یار و دیار، سرکوب عواطف خانوادگی و زیست دیر سال در دیار غربت هم می‌باشد. این نکته از منظر روان‌شناسی مهاجرت و مرگ قابل تأمل است که متأسفانه تاکنون طرح و بیان نشده است.

طالب برآمده از خانواده‌ای روستایی با سازه‌های عاطفی بالا است که به دیدار و اخبار زندگی دوستان و خاندان علاقمندند. همین رفتار و خانواده دوستی طالب در انگیزه‌ی سفرهای او متجلی است. رفتن به کاشان جهت دیدار خویشاوندان

مادری‌اش و رفتن به هند به بهانه‌ی دیدار با پسرخاله‌ی خود «رکنا کاشانی» که مشمول تسویه حساب حاکمان صفوی واقع شد و پیش از این به هندوستان کوچیده بود. و هم چنین عزیمت خواهر طالب پس از ١٤ سال دوری به هند جهت دیدار برادر و... و اینک نیم نگاهی آماری به میراث شاعرانه‌ی ملک الشعرا طالب آملی.

جدول قالب‌های شعری و تعداد ادبیات و درصد آن‌ها در دیوان طالب آملی

شماره	قالب‌های شعر	تعداد	درصد تعداد	تعداد ادبیات	درصد ادبیات
١	غرلیات	١٨٧٠	٦٦/٥ درصد	١٣٨٥١	٦٠/٥٢ درصد
٢	قصاید	٨٠	٢/٨٤ درصد	٥٣٧١	٢٣/٤٦ درصد
٣	رباعیات	٧٥٥	٢٦/٨ درصد	١٥١٠	٦/٥٩ درصد
٤	قطعات	٦١	٢/١٦ درصد	٨٥٧	٣/٧٤ درصد
٥	مثنوی	٨	٠/٢٨ درصد	٧٤٣	٣/٢٤ درصد
٦	ترکیب بند	٨	٠/٢٨ درصد	٥٨٨	٢/٥٦ درصد
٧	مفردات	٣٠	١/٠٦ درصد	٣٠	٠/١٣ درصد

یکی از قالب‌های شعر طالب چنان که در جدول مندرج است، رباعی است. این قالب یکی از کهن الگوهای موجزسرایی و اقتصاد کلام در ادب فارسی است و باید آن را شکار آنی و دفعی شاعرانه‌ی شاعران از ثانیه‌ها و دقایق زندگی تلقی کرد. رباعی تصویر لحظه‌های حس و حال شاعران است و به همین دلیل می‌بینیم که اکثر شاعران فارسی صاحب رباعی‌اند.

چند ویژگی‌های منحصر به فرد قالب رباعی

الف) «رباعی نوعی شعر ایرانی و خالص بوده است که سال‌ها قبل از تولد رودکی در مجامع صوفیه با آن سماع می‌کرده‌اند و...» (شفیعی کدکنی، ١٣٥٨: ٤٧٧).

ب) قبض و بسط موسیقایی، محدودیت وزنی و در عین حال تلون و کشش آن در وزن «رباعی همان بت عیاری است که هر لحظه به رنگی در می‌آید یک وزن

است با بیست و چهار جلوه‌ی هماهنگ، تنها آمیزش مستمر با سازهاست که موجبات سهولت و عامه پسندی این وحدت در کثرت وزنی را برای این قالب خاص از چهارگانی فراهم آورده است». (سرامی، ١٥٤).

ج) کوتاهی فرمیک و محدودیت ابیات و مصاریع، حداقل و حداکثر این قالب شعری دو بیت است نه کمتر و نه بیشتر. این ویژگی در میان قالب‌های شعر فارسی فقط رباعی و دو بیتی را شامل می‌شود اگر از مفردات بگذریم، رباعی و دوبیتی، کوتاترین قالب‌های شعر فارسی هستند که لزوماً سه قافیه دارند (امین‌پور، ١٣٨٤: ٢٢٦). این کوتاهی می‌تواند منشأ بسیاری از شعرهای کوتاه بعد از خود باشد، مانند طرح در شعر فارسی و «اسا شعر» در مازندران و «هسا شعر» در گیلان و عناوین دیگر، چنان که دکتر رستگار فسایی شعر «یک نگاه و یک لحظه» و دکتر شیما در صفحه‌ی ٣٤ سیر رباعی عنوان شعر« لحظه‌ها و نگاه‌ها» را برای آن برگزیده‌اند.

ن) با وجود ثبات فرمیک، اسامی گوناگونی پذیرفته است از جمله «ترانه، چهار بیتی، چهارگانه، چهاردانه، چهارخانه، چهارقاش (در هند) و گل چهاربرگ (به تعبیر بیدل دهلوی، چارانه به تعبیر دکتر کزازی (تاکی، ص ١٩).

و) بعد از دو بیتی محدودترین قالب شعری از نظر وزن است. این محدودیت‌ها، کفه‌ی دشواری را برای شعر و شاعر سنگین‌تر می‌سازد. در واقع رباعی می‌تواند میدانی برای سنجه‌ی میزان ورزیدگی شاعر هم تلقی شود و«رباعی خوب گفتن، در واقع بحر را در کوزه جای دادن است چرا که شاعر باید مطلب مهم یا فکر بسیار عمیق و مضمون تازه‌ی لطیف و دل پسند را در دو بیت، آن هم مقید به وزنی خاص بپروراند». (اقبالی، ١٣٦٩: ٩٦ به نقل از استاد جلال الدین همایی).

این کهن الگوی موجز در طول حیات خود با دو نمود قافیه‌ای به کار رفته است.

الف: هر چهار مصراع دارای قافیه است (مصرّع) ب: مصراع اول و دوم و چهارم هم قافیه است (رباعی خصی)

جدول و درصد رباعیات طالب آملی

تعداد رباعی	رباعیات مصرع	رباعیات خصی
۷۵۵	٤۰ رباعی ٪۵/۳	۷۱۵ رباعی ٪۹٤/۷

براساس تحقیقات ارزشمندی که دکتر شیمسا در کتاب «سیر رباعی» انجام داده‌اند بسامد رباعی مصرع از رباعی خصی تا قرن ششم افزون‌تر است و از این قرن است که رباعی خصی (رباعی سه قافیه‌ای) از رباعی مصرع پیشی گرفت و این تنها تحول قافیه‌ای این قالب در طول حیات خویش است. هم چنین ایشان در ص ۲۲ سیر رباعی به نقل از «معیار الاشعار» در شرح واژه‌ی خصی می‌نویسد. «خصی به معنای اخته شده و در اصل صفت مصراع سوم است زیرا این مصراع از قافیه خالی است».

ه) امتیاز دیگر قالب رباعی بر دیگر قالب‌ها، علاوه بر کوتاهی و «بیان اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه ندارد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۱۸). «این است که در بیشتر قوالب شعر فارسی، همیشه تجربه بر فرم شعر تقدم دارد ولی در رباعی لحظه و تجربه‌ی شعر، غالباً بر فرم تقدم دارد».(همان: ۱۲). و دیگر این که تقریباً در طول حیات ادبی ایران حضور دارد اگرچه هیچ‌گاه به عنوان قالب برتر در شعر ایران نبوده است اما چون خون در رگ شعر ایران (مخفی اما متحرک) جریان داشت با تلون مضمونی (فلسفی، عرفانی عاشقانه و اجتماعی و...) چرا که «رباعی کارنامه‌ی زندگی همه ایرانیان است از عشق‌ها و رنج‌ها و حسرت‌ها و آرزوها و ستم دیدگی‌ها و ناکامی‌ها و رندی‌ها و قلندری‌ها و خواستن‌ها و نرسیدن‌ها و... . (ریاحی، محمدامین، ١٣٦٦: ٤۰) و جالب این که شاعر ساختار شکنی چون نیما یوشیج که به فرم و اوزان کلاسیک عروضی پای‌بند نیست و درصدد ایجاد عروضی جدید براساس ساختار طبیعی کلام است خالق ۵۹۳ رباعی با التزام به همه‌ی مقیدات وزنی و عروضی و موسیقیایی آن است و در مقدمه‌ی رباعیاتش نوشته است: «اگر رباعیات نبودند،

من شاید به مهلکه‌ای ورود می‌کردم، شاید زندگی برای من بسیار ناشایست و تلخ می‌شد و... رباعیات یک راز نگهدار عجیبی برای من شده است... »(یوشیج، ۱۳۷۱: ۵۱۹) و اما رباعیات طالب آملی جنگی از معنی آفرینی‌ها و مضمون‌هاست که می‌تواند بیانگر لحظه‌های متفاوت شاعر در طول زندگی ٤٩ ساله‌اش باشد.

اگر فلسفه مرگ و حیات و اغتنام فرصت، کلید واژه و درون مایه‌ی اصلی رباعیات خیام است، محور اصلی رباعیات طالب آملی دل است، دلی که مرکز جهان آدمی است. تلون و تنوع مضامین در هفتصد و پنجاه و پنج رباعی طالب آنقدر زیاد است که می‌توان با دقت در آن به نصف عدد رباعیات، مضمون‌ها را بیرون کشید. اما جهت اغتنام فرصت و جمع شدن بحث، محورهای اصلی رباعیات طالب آملی را به ۲۰ مضمون کلی تقسیم کرده و در چرخه‌ی زیر به نمایش گذاشتیم.



۱- نوستالوژی: نوستالوژی درد ازلی – ابدی انسان است و شاید نخستین محرک و مولد شعر. درصد احساس شکست و یأس از احساس امیدواری و پیروزی در شعر شاعران سبک هندی بیشتر است که خود دلایل متعددی دارد از جمله هجرت و غربت، ناکامی شاعران و احساس خداوندگاری سخن و ادا نشدن حق آنان، رمانتیک وارگی آنان و... . در رباعیات طالب واژگانی که محمل این نوع احساس هستند نظیر (غم ۱۰۳ بار، شب ٧٦ بار، داغ ٥٦ بار، گریه ۳۰ بار، درد ٢٤ بار و... تکرار شده‌اند و ستون فقرات رباعیات وی را تشکیل می‌دهند. رباعیاتی که مضمونی نوستالوژیک دارند. نمونه‌ها براساس شماره‌گذاری نسخه‌ی طاهری شهاب (٥٢- ٦٢- ۸۸- ۹۲- ۹۷- ١٩٤- ٢١٦- ۲۲۲- ٢٤٣- ۲۵۳- ٤٢٣- ٤٩٢- ٥٨١- ٦٢٥ و...).

٤٩٢)از بس به جهان ز فرقت یار و دیار　　داغ نـو و کهنـه بـر تنـم گشته قطار
از جامه برون آمدنـم دشـوار است　　زآن گونه که از پوست برون آید مار

۹۲) آنم که شبم روی سحر کم دیدست　　تا دیده، سحاب دیده‌ام، نم دیـدست
بی‌چشم و زبان و گوش، پیوسته دلم　　غم گفته و غم شنیده و غم دیدست

۲- تسلیم و تقدیرپذیری: جهان در اراده و تصرف باری تعالی است طالب هم چون شاعران دیگر تسلیم اراده و مشیت الهی است و بر تقدیر گردن می‌نهد. رباعیات (۳۲۳- ۳۹۹-۶۰۲ و...)

۳۹۹) حکم است که درد جاودانم بدهند　　انـــدوه زمیـــن و آسمـــان بـدهنـد
غم‌های پریشان شده را جمـع کنند　　چـون شعله به خرمن روانم بدهنـد

۳۲۳) گـر نعمـت منعم، نفسی دیر شـود　　در یـک نفس از خدای دلگیر شـود
صد شکر که نه منعم و نه محتاجم　　آسـان ببـریـم و هر چه تقدیر شـود

۳- تیره بختی و شوم اقبالی: بشر بخشی از ناکامی‌ها و شکست‌ها و رفتن‌ها و نرسیدن‌های خود را با نادیده انگاری تقدیر و بستر سازی‌های خود به بخت و اقبال و نحسی کواکب و ستارگان پیوند زده است. طالب هم رباعیاتی از این

دست دارد و بر شور بختی خود می‌نالد. رباعیات (۱۵٤– ۱۸۱–۳۵۷–۳٦۳–٤۱۰–٤٦۰–۵۸۹–۵۹۹–۷۱۸ و...)

۳۵۷) صحرا زتصور دلـم تنـگ شـود | آیینـه ز یـاد خـاطـرم رنـگ شـــود
گر بخت منش بر رهگذ سنگ شود | در نیم قـدم، آب روان لنـگ شـــود

٤۱۰) طالب گل این چمن به بستان بگذار | بگـذار که مـی‌شـوی پشیمان بگذار
هندو نبرد به تحفه کس جانب هند | بخـت سیـه خویـش به ایران بگذار

٤- انتظار و صبوری: انتظار و صبوری دریچه‌ای است که همیشه در برابر دیدگان ابنای بشر باز خواهد بود و اتفاقاً یکی از محرک‌های بزرگ برای ادامه‌ی حرکت و زندگی است. رباعیات (۱۹۳– ۲۳۸–۲۳۹– و...)

۲۳۸) می‌آیی اگر زودتر آیی چه شود | گامی دو سه بیش از خبر آیی چه شود
نـور نظـرم رفتـه بـه استقبـالت | با نور اگـر در نظـر آیـی چـه شـود

۵- خود اتهامی: خود اتهامی صفتی است که از خوش انصافی حاصل می‌شود،و می‌تواند نشانی از خاکساری و فروتنی صاحب کلام باشد. (۳٤ – ٤۰ – ۷۵ – ۱۵۵ – ۱۷۰ – ۵۱۰ – ۵۹۹ – ٦٤٦ – و...)

۱۵۵) آنم که زعصیان، شب من به سحرست | هـر طاعتـم، آبستن جـرمی دگرست
آن روسیه‌ام که نامه‌ی من بـه گنـاه | از چشم بتان به سرمه مشتاق‌تر است

۵۱۰) ما سوخته مرغـان جراحت نفسیـم | در اوج فغان دوش به دوش جرسیم
محبـوس قفس نکـرده مـا را صیـاد | ما از پـر و بـال خویشتن در قفسیم

٦- میل به شدن: کمال طلبی و حرکت و گذر از بودن به شدن هدف خلقت است این میل محصول خودشناسی است. میل به شدن از امتیازات ویژه‌ی طالب آملی است. او در هجرت و غربت ۲٦ ساله‌اش به دنبال فاصله گرفتن از وضع موجود و رسیدن به وضع مطلوب است و آن را در جای جای شعرش هم به نمایش گذاشته است به عنوان مثال ابیات تحمیدیه طالب سرشار از مضامین شدن

است و هم چنین در رباعیات (۲۱- ۴۳- ۴۷-۱۳۳-۳۰۶-۳۶۶-۳۹۲-۴۰۰-۴۳۷-۴۷۹-۵۸۷-۷۰۶-۷۴۸-۷۵۱و...)

۳۹۲) هم اهل دل و هم اهل دین خواهم شد
انگشتر شرع را نگین خواهم شد
چون تیر ز هرزه گردیم، دل بگرفت
مانند کمان، چله نشین خواهم شد

۴۷۹) زاندیشه به روی خویش نگذارم رنگ
بر پردگی سینه زنم دایم چنگ
آری، سازیست دل، که چون ننوازیش
یک لحظه افتد هزار سال از آهنگ

۷- در ستایش ممدوح: ممدوح در ادب فارسی ابعاد و انواع متعدد دارد از حضرت باری تعالی گرفته تا معشوق زمینی تا حاکمان وقت، دوست، مطلوب ذهنی (آنیماها و توابع) و... در پاره‌ای از رباعیات طالب آملی، ممدوح می‌تواند خود معشوق باشد اما به جهت عدم دال‌های مشخص، مصداق را ممدوح که اعم از معشوق است، ذکر کرده‌ایم. رباعیات (۷۳-۸۷-۱۲۹-۱۳۷-۱۴۳-۱۶۱-۱۷۶-۱۷۷-۱۹۰-۲۰۲-۲۶۱-۲۶۲-۲۶۳-۲۶۴-۳۱۶-۳۲۵-۳۲۷-۳۳۲-۴۰۹-۴۴۶-۴۵۵-۴۸۷ و...)

۳۳۲) محبوب خدا که یوسف ار او کم بود — حسنش گل روی سبد عالم بود
پر بود دلش زحق چو خاتم ز نگین — او خاتم و حق نگین آن خاتم بود

۱۲۹) عرشی که فراز آسمان مسند تست — مهری که لباس مردمی بر قد تست
دریای محیطی که گه موج سخا — هربست و گشاد دست، جزر و مد تست

۸- ستیز با زهد و زاهدان ریایی: زاهدان ریایی همیشه خاری در چشم شعر که صادقانه‌ترین و درونی‌ترین نوع هنر است، بودند، جدال شاعرانه‌ی حافظ،

قاف‌نشین غزل ایران با این طیف، بخش عظیمی از مضامین شاعرانه‌ی اوست و اینک طالب آملی (٢٤٤-٥٥٢-٧١٢-٧١٧-٧٢٢ و...)

٥٥٢) من گوش به افسانه‌ی زاهد ننهم — گو هیچ گه از آتش دوزخ نرهم
ور زانکه به هذیان وی آلایم گوش — تا روز جزا سامعه را غسل دهم

٧٢٢) ای آن که به وادی هوس می‌رانی — بر تاب عنان که شرمگین می‌مانی
مقصود همین شباهت ظاهریست — دل را چه لباس کعبه می‌پوشانی

٩- در ستایش معشوق: معشوق هم مثل ممدوح بخش‌های قابل ملاحظه‌ای از ادبیات غنایی جهان و ایران را به خود اختصاص داده است و در نگاه کلی دو نوع است: آسمانی و زمینی. رباعیات طالب هم چون دیگر سروده‌هایش و همانند دواوین شعرای دیگر، سرشار از مضامین وصل و هجران، عواطف و احساسات عاشق و اخم و نازهای معشوق و... است. رباعیات (١١٧-١١٨-١٣٥-١٣٨-١٤٧-١٦٠-١٩٩-٢٣٩-٢٤١-٢٤٦-٢٨٩-٢٩٢-٣٠٥-٤١٣-٤٢٠-٤٢٦-٥٣٦-٥٨٣-٦١١-٦٨٠ و...).

٦٨٠) چون جلوه کند نهال بستانی او — هنگام سماع دامن افشانی او
زیبند که فلک چو سیم و زر چسباند — قرص مه و خورشید به پیشانی او

٢٩٢) چشمان تو فتنه‌های عالم گیرند — در حسن غزال و در طبیعت شیرند
نتوان زقلمرو نگاه تو گذشت — مژگان کرشمه دست بر شمشیرند

١٠- حسرت و حیرت: در رباعیات طالب نمونه‌های حسرت سروده‌ها و حیرت سروده‌ها فراوان است می‌گویند «زندگی دو نیمه دارد نیمه‌ی اول در آرزوی نیمه‌ی دوم و نیمه‌ی دوم در حسرت نیمه‌ی اول. اما طالب شاعر سفر، تجربه و شکست است و حسرت دیدار یار و دیار را هم در دل دارد. رباعیات (٧٥-٩٥-٩٧-١٢٣-٢٦٨-٢٨١-٥١٨-٥٣٠-٥٤٧- و...)

٥١٨) فریاد که در وادی حسرت ماندیم — در طی نخست گام محنت ماندیم
چون قطره‌ی خونی که نیارد غلتید — زندانی آغوش جراحت ماندیم

۵٤۷)آن رفت که می‌برون زاندازه کشیم   هـر دم قدمی تازه‌تر از تازه کشیم
شد موسم آن که با حریفـان خمار   یک جام می و هزار خمیازه کشیم

۱۱- وصف الحال: شعر از منظری وصف الحال و حدیث نفس است، با چاشنی ادبیت. وصف الحال‌ها، بهترین مؤلفه و کلید برای کشف و نقب به دنیای درون شاعران است، چرا که شعر هنری صادق و آینه واری است که بیش و پیش از هر چیز بازتابنده‌ی تصویر و تصور خود شاعر است. (۱۷- ۲٦-۵۲-٦۷-۱۳۰-۱٦۷-۱٦۸-۲۳۲-۲۳۵-۲٤۵-۲۹۹-۳۰٦-۳۹۸-٤۵۸-٤۸۹-٤۹۲-٤۹٦-۵۰۲-۵۰۵-۵۰۷-۵۱۱-۵۲۹-۵٦۰-۵۹۲-۵۹۸ و...).

۱۷) در خـوف و خطر بیازمـا، طالـب را   در فتنــه و شـر بیازمـا، طالـب را
در راه تو خار و خس کشیدن سهل است   در دادن ســر، بیــازمـا، طالــب را

۲٤۵) امشب دلم از عشق گلستانــی بــود   وین نوحه‌سرا روضه‌ی رضوانی بود
تا صبح زبس شکفتگی چون خورشید   هـر چیــن جبینـم لب خندانی بود

۱۲- تصویر عاشقان: عاشق در رباعیات طالب، باری از اندوه را بر پشت دل دارد و با تمام جراحاتش، مرهم جو نیست و دقیقاً یادآور شمایل ترسیم شده‌ی عاشقان باباطاهر همدانی است. رباعیات (۲۱۲-۲۱۸-۲۱۹-۲۲۱-۲۲۷-۲٤۰-۲۷٦-۳۰٤-٤٤ و...)

۲۱۸) عاشق شب هجر، تن زجان نشناسد   چشم از نگه و لب از فغان نشناسد
از بس که تنگ دل است از کثرت غم   زخــم نگـه از زخم سنان نشناسد

٤٤۰) عاشـق دل خـرم نپسندد بر خویش   جز تلخی ماتم نپسندد بر خویش
گـر سـر تا پای زخم ناسـور شـود   آلایـش مـرهـم نپسندد بر خویش

۱٤- بث الشکوی و گلایه: طالب در رباعیات از حاسدان و رقیبان خود گلایه‌ها دارد و آنان را باعث پریشانی و پاره‌ای از گرفتاری‌های ریز و درشت خود می‌داند و... . رباعیات (۵۲-۵۵-۵۸-۵۹-۸۲-۸۷-۸۹-۱۰۱-۱۲٤-۱۳۰-۱۵٤-۱۷۸-۲٦۸-۳۱۵-۳۷۰-۵۰۰ و...)

۳۱۵) آنان که به آتش گره از مو زده‌اند / شب‌ها ره خواب من زهر سوزده‌اند
لختی ننهم دیده به هـم، پنـداری / مـژگان مـرا گـره بـر ابـرو زده‌اند
۵۰۰) جمعی همه یک زبان به ردّ سخنم / وز سنگ غبار جمله گوهر شکنم
هر لحظه هزار نیش و نوشم زین قـوم / از شومی این که صاحبِ یک دو فنم

۱۵- خودشیفتگی و مفاخره: نارسیسیسم یا خود شیفتگی از جمله صفات آدمیان است که به لحاظ روانی از دو منبع منتشر می‌شود الف: اقتدار ب: ضعف. از میان شاعران فارسی خاقانی به خودستایی معروف است. طالب در رباعیات نیز تأملاتی بدین مضمون دارد. لازم به یادآوری است مؤلفه‌ی خود شیفتگی در میان انواع سبک‌های شعر فارسی (خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت و...) در سبک هندی نمودی ویژه دارد. به طوری که اکثر شاعران این دوره با مبالغه به بیان توانمندی‌های شاعرانه و سحر کلام خود پرداخته‌اند در پاره‌ای از مواقع، دامنه‌ی مفاخرات چنان بالا می‌رود که این اقاریرخود بزرگ پندارانه به «اتو کراسی» و یکه سالاری می‌انجامد. رباعیات (۹-۲۰-۳۸-٤٦-٧٤-١٠٦-١١١-١١٣-١١٤-١٢٧-١٥٨-١٧١-١٧٤-٢٢٣-٢٢٨-٢٥٨-٢٦٥-٢٧١-٢٩١-٤٠٦-٤٦٥-٤٩٩-٥٠٧-٥٢٥-٥٢٧-٥٢٩-٥٧٣-٧٠١-٧٠٧-٧٢٥ و...)

۱۷۱) آنم که به حسن بکر فکرم طاق است / این زمزمه بی‌شائبه و اغراق است
آن کـس که مرا دارد اگر بشناسد / فارغ زکتاب خانـه‌ی آفـاق است
۱۵۸) ماییم که فوق عرش، سر منزل ماست / صد کعبه، غبار دامن محمل ماست
با خیل ملک همیشه در پروازیـم / خلخال کبوتران عرشی، دل ماست

۱٦- هجرانیات و فراقی‌ها: درد فراق و هجران نوع بشر به هبوط برمی‌گردد و بعد از آن در زمین به دالان‌های هجران تو در تو مبتلا گشت. بی‌شک فراق نامه‌ی شاعرانی چون طالب که نیم‌عمر خود را در غربت زیسته‌اند، سوزناک‌تر است. رباعیات (۲۹-٤٥-٦٦-١١٩-١٩٩-٤٢٣ و...)

۲۹) دور از تو زپیکرم نمودی باقیست / وزآب و گلم، گرد وجودی باقیست

باز آی که در فراق جان فـرسایت   از آتـش زندگیـم، دودی بـاقیست

۱۱۹) دورازتوخیال‌خوردوخوابم‌نشود   سیمـاب غـلام اضطـرابـم نشـود
گربی‌توبیفشرم‌گل‌دیده‌ی‌خویش   مینـای فلـک ظـرف گلابـم نشود

۱۷- تلمیحات دینی و مذهبی و فولکلوریک: یکی از عناصر ادبیت در شعر و غنای مضمونی آن بهره‌گیری از عنصر بدیعی تلمیح است که معمولاً برای همانندسازی، برجسته سازی، اغراق و... به کار گرفته می‌شود. طالب در تلمیحات هم از این عنصر زیبایی‌شناسی شعر در انواع مختلفش بهره گرفته است. رباعیات (۱۹-۲۵۳-۵٤۳-۵۵۲ و...)

۲۵۳) احباب در تو کلبه‌ی جان سازند   خاک درت آبروی ایمـان سازنـد
در کوی تو زائران به هنگام طواف   صید حرم آورند و قربـان سازنـد

۱۸۳) امروز که روز وزن شاهنشاهست   برخودبالدهرآن‌که‌دولت‌خواهست
دلواست ترازو و شهنشه یوسف   لیک‌آن‌یوسف‌که‌دشمنش‌درچاهست

تلمیح به«وزن کردن سلاطین و زعمای دینی در اعیاد تولد آنان از جمله رسوم باستانی در هندوستان بوده و این رسم هم بین فرق اسماعیله در هند مرسوم است» (طاهری شهاب، ۱۳٤٦: ۹۱۹).

۱۸- استغنا و عیّاری: بیان بی‌نیازی و جوانمرد مآبی از توصیه‌های شاعران است. طالب آملی در رباعیات بر عیاری و نستوهی خود تأکید دارد. رباعیات (۱۷-۱۲۳-۱٦۳-۲۱۳-۳٦۲-٤۲٤-٤۳۹-۵۲۰-۵۲۹-۵۹۹-٦۱۰-٦٦٦- ۷۵۱ و...).

۵۹۹) آن نیستم آن که با خسیسی سازم   یا چون فلک پیر به پیسی سازم
آنم که چو کار بر سر افتد، یک عمر   چون آب روان به خاک لیسی سازم

۲۱۳) آسوده لبی که ساغر جم نکشید   خوش دل زخمی که نازمرهم نکشید
من بلبل آن گلم که در گلشن دهر   پژمرده شد و منت شبنم نکشید

۱۹- طنز: طنز چاشنی کلام برخی از شاعران است که بیشتر از هدف خنداندن، هدفی اصلاح گرایانه دارد. در رباعیات نمونه‌هایی از طنز وجود دارد. رباعیات (۱۵۳- ۳۲۸- ٤٤۹- ٦٦٤- ٦٦٥- ۷۱٥ و...)

۳۲۸) طالب که رفیق مفتی جهرم بود — در مجلسشان غرور با مردم بود
این را عزت به فضل بود و به هنر — او را حرمت به ریش جو گندم بود

٤٤۸) دارد قاضی خری که دو می‌دهدش — در نیم ره عدم جلو می‌دهدش
از غایت لطف و مهربانی بر خویش — در تبره‌ی ریش خویش جو می‌دهدش

۲۰- نوآوری‌های مضمونی و تصویری: از مؤلفه‌های برجسته‌ی شاعران سبک هندی، دیدن دیگر گونه‌ی جهان و در نتیجه شکار تصویر و مضامین متفاوت است که عموماً با دقت در محسوسات، نکته سنجی و استفاده از عناصری چون تشخیص، حس‌آمیزی، تشبیه و اغراق و غیره است. طالب آملی در رباعیان خویش هم نمونه‌های زیادی از خلق تصاویر و مضامین بکر و بدیع دارد که مؤید خلاقیت ذهنی و مضمون آفرینی اوست این رباعیات را می‌توان در ذیل مضامین مذکور شماره کرد اما به علت بکارت محتوایی در ذیل این عنوان ذکر شده‌اند بسامد مضمون آفرینی‌های جدید در رباعیات بسیار است. (۸۱-۹۵-۱۱۷-۱۳۸-۱٤۲-۱٦۷-۱۷٥-۲۳۲-۲۳۸-۲٤۷-۲٥۹-۲۸۱-۲۸٦-۲۸۸-۳۱٥-۳٤۰-۳٥۷-۳٦۷-۳۷۳-۳۷۷-۳۸۰-٤۰۹-٤۱۳-٤۲٤-٤٤۹-٤٥۳-٤٥٤-٥۰۹-٥۱٤-٥۸٤-٥۸۹-٦۰٦-٦۱۷-٦٥۷-٦٦۸-٦٦۹-۷۰٤ و...)

۲۸۸) از ضعف، دلم زناله سر می‌پیچد — آهم به زوایای جگر می‌پیچید
با دیده چو راه کوی او می‌سپرم — پای مژه‌ام به یکدگر می‌پیچید

٦۱۷) ای دست اجل مدر گریبان زودم — دوری مفکن میان تارو پودم
این لقمه‌ی تلخ، لایق کام نیست — ای خاک مرا مخور که زهرآلودم

پی‌نوشت‌ها

۱- تعبیر از دکتر زرین‌کوب است، کتاب سیری در شعر فارسی، چاپ دوم، ص ۱۱۱.

۲- رفتار پارادکسیکالی از همین دست در خود دستگاه صفوی هم اتفاق می‌افتد. مثلاً معروف است که شاه طهماسب بر محتشم کاشانی می‌تازد که چرا نام او را در شعر آورد ولی شاه اسماعیل دوم به علت عدم ذکر نامش در شعر، خواجه حسین ثانی را مورد بازخواست قرار می‌دهد زمانی که شاعران در داخل کشور دچار تنگی معیشت بودند شاعران مهاجر ایرانی بارها هم وزنشان سکه و زر گرفتند «به طوری که کسی مثل میرزا اشکی قمی از فرط شادی صله درگذشت». (همان، ص ۳۰ به نقل از مجمع الخواص، ص ۷۸).

۳- «سار» همان «زیگ» مازندرانی است که پرنده‌ای کوچک و مضطرب است و نماد بی‌قراری.

منابع و مآخذ

۱- اقبالی، معظمه، ۱۳۶۹، **شعر و شاعران در ایران اسلامی**، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ چهارم.

۲- امین‌پور، قیصر، ۱۳۸٤، **سنّت و نوآوری در شعر معاصر**، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

۳- تاکی، مسعود، ۱۳۸۱، **چهارجوی بهشتی**، نشر چشمه، چاپ اول.

٤- رستگار فسایی، منصور، ۱۳۸۰، **انواع شعر فارسی**، انتشارات نوید شیراز، چاپ دوم.

۵- ریاحی، محمد امین،۱۳٦٦، **نزهه المجالس**، نشر زوّار، چاپ اول.

٦- زرین‌کوب، عبدالحسین،۱۳٦۷، **سیری در شعر فارسی**، انتشارات نوین، چاپ دوم.

۷- ______ ، ۱۳۵۲، **شعربی دروغ شعربی نقاب**، انتشارات جایدان، چاپ دوم.

۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۵۸، **مختارنامه**، انتشارات توس، چاپ اول.

۹- ______ ، ۱۳۷۰، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چاپ سوم.

۱۰- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۷، سیر رباعی، نشر معلم، چاپ سوم.

۱۱- طاهری شهاب، سید محمد،۱۳٤٦، کلیات اشعار طالب آملی، انتشارات کتابخانه‌ی سنایی، چاپ اول.

۱۲-کاظمی، محمدکاظم،۱۳۷۷، **روزنه**، انتشارات ضریح آفتاب، چاپ اول.

۱۳- کامکارپارسی، محمد،۱۳۷۲، **رباعی و رباعی سرایان**، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.

۱٤- گروه نویسندگان، ۱۳۸٦، **زندگی و شعر شاعران بزرگ ایران**، نشر تیرگان، چاپ دوم.

۱۵- لنگرودی، شمس، ۱۳٦٤، **گردباد شور جنون**، نشر چشمه، چاپ اول.

۱۶- مجد، مصطفی، ۱۳۷۵، **طالب آمبی (ویژه‌ی همایش)**، انتشارات پیام‌نور، چاپ اول.
۱۷- همایی، جلال‌الدین، ۱۳٦۸، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، نشر هما، چاپ ششم.
۱۸- یاحقی، محمدجعفر و دیگران، ۱۳۸۲، **تاریخ ادبیات ایران و جهان**، کتاب درسی، چاپ سوم.
۱۹- یوشیج، نیما، ۱۳۷۱، **دیوان کامل**، انتشارات نگاه، چاپ دوم.

ویژگی‌های سبک هندی نماد مبارزه منفی در عصر صفوی در شعر طالب آملی

سید حسین حسنی گنگرج (چلاوی)[1] ـ ربابه لحمیان[2]

عمرها رفت و صبا از تازگی‌های سخن
گل ز خاک طالب آمل به دامن می‌برد
صائب تبریزی

چکیده

سبک هندی در واکنش به سیاست‌های فرهنگی و اوضاع سیاسی - اجتماعی دوره‌ی صفویه به وجود آمده است. سنت گریزی، خودسانسوری، خودروان درمانی، نگرش فرااقلیمی، تساهل و تعامل و طرفداری از پیچیده‌گویی از خصیصه‌های بارز این سبک شعری است. بی‌توجهی شاعران به خواسته‌ها و اعتقادات حکومت و کلی‌گویی و اشارات کنایی و روی آوردن به دیدگاه‌های فرا مذهبی - فرا ملیتی، عکس‌العملی در برابر محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های سیاسی و فرهنگی است. روی آوردن به پیچیده‌گویی و استدلال آوری، نوعی واکنش به سطحی‌نگری حاکم در عهد صفوی است.

---

۱. دبیر آموزش و پرورش شهرستان گلوگاه- مدرس دانشگاه
۲. دبیر آموزش و پرورش شهرستان بهشهر

در این مقاله پس از ذکر مقدمه‌ای کوتاه، به زندگی‌نامه‌ی طالب آملی اشاره‌ای می‌شــود و سپس ویژگی‌های سبک هندی در اشعار طالب آملی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، مبارزه‌ی منفی، دوره‌ی صفویه، طالب آملی.

مقدمه

عکس‌العمل‌های شاعران در برابر وضعیت سیاسی– اجتماعی و فرهنگی – مذهبی دوره صفویه را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ دسته اوّل واکنش‌های انکارآمیز و مبارزه‌ی منفی با عملکرد حکومت است. در چنان اوضاعی، شاعران با رفتاری متقابل، به طرح ارزش‌ها و آموزه‌هایی دیگرگونه می‌پردازند تا ضمن اعلام ناهمسویی با این‌گونه سیاست‌ها، درصدد نفی کامل آن رویه‌های ناروا نیز بر آمده باشند. روی آوردن شاعران به گوشه‌گیری و عزلت‌گزینی از سر ناچاری، بی‌توجهی به فرهنگ و ادب و سنت‌های گذشته، کنار نهادن قصیده و روی آوردن به غزل، درون‌گرایی و پراکنده‌گویی، مهاجرت و پناه بردن به بیگانه، گوشه‌هایی از واکنش‌های شاعران در برابر آن سیاست‌های نامقبول در جامعه است.

دسته دوم، واکنش‌های اثباتی در برابر فعالیت‌های حکومت در نادیده انگاشتن بسیاری از واقعیت‌های اجتماعی است. تعطیل شدن قوه تدبر و تکیه بر تقلید و تسلیم از ویژگی‌های بارز این گروه است. در حالی که شاعران با تمام توان خود در پی بیداری و پویایی بخشی به اندیشه ورزی آدم‌ها در بسیاری از زمینه‌ها هستند. اشارات آشکار و پنهان به اندیشه‌های عرفانی، یک بخش از فعالیت‌های شاعران در این سال‌هاست که می‌توان آن را مبارزه آرام و اثباتی با سیاست‌های حکومت نام‌گذاری کرد؛ آن هم در جامعه‌ای که عرفان را عملاً ممنوع اعلام کرده است و به قول محمد قزوینی، در عهد سلطنت دودمانی که «صوامع و تکایا و خلوت‌ها و خانقاه‌های درویشان چنان منهدم گشت که امروز در سرتاسر ایران نامی از این ابنیه خیریه مسموع نمی‌شود» (تمیم داری، ۱۳۷۲، ج۱: ص۹۷). در برابر اینگونه رفتارهاست که شاعران عصر صفوی مبارزه‌ای زیرکانه را در پیش می‌گیرند، استفاده از روش تمثیل آوری و استدلال مؤید آرزومندی شاعران برای حاکمیت منطق در گفتار و رفتار و پندار آدم‌ها در عصر صفوی است. تأکید شاعران بر باریک بینی و دقت نظر در خلق ادبیات، واکنش اصلاح‌گرانه‌ای است به رفتار حاکمیت که با

تبلیغ فرهنگ سکوت و ساده پسندی و سطحی‌نگری، می‌کوشد فرهنگ جامعه را به طور تمام عیار به جانب تقلید سوق دهد اما تلاش شاعران معطوف به عمق بخشی به فرهنگ تفکر و نوآوری است که خود از مصادیق عینی و اثباتی برای اصلاح شیوه‌های اندیشه ورزی در جامعه‌ی عصر صفوی است. در این مقاله بر آن شدیم که پس از اشارتی گذرا به زندگی طالب آملی و واکنش‌های شاعران در برابر اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر صفوی، به مؤلفه‌های مبارزه منفی شاعران پرداخته، و مصادیق آن را در شعر طالب آملی بیابیم.

طالب آملی

سید محمد طالب آملی در حدود سال ۹۸۷ ه. ق. در یکی از دهکده‌های سرسبز و خرم آمل مازندران دیده به جهان گشود و در حدود سال۱۰۳٦ یا اندکی پیش از آن در کشمیر وفات یافته است. جوانان مازندرانی ترانه‌ی دلنشینی که از عشق آشوب آفرین جوانی شیفته و آوارگی او از جور نامادری حکایت می‌کند** زمزمه می‌کنند که پیران قوم و راویان محلی آن را پیام درد آلود دوران نوجوانی طالب آملی می‌شمارند. روزگار جوانی طالب در زادگاهش به فراگیری دانش‌های رایج زمان گذشت و پیش از بیست سالگی در علوم گوناگون مانند: منطق، هندسه، هیأت، حکمت و عرفان دستی قوی یافته و سرآمد اقران گشته است. او یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است. چه سخنوری چون صائب تبریزی عظمت مقام او را تصدیق کرده و گفته است:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب   که جای طالب آمل در اصفهان پیداست

(صائب تبریزی، ص ۱۸٤).

مؤلفه‌های مبارزه‌ی منفی در سبک هندی

سنت گریزی

بی‌رونق شدن بازار شعر و شاعری در دربار صفوی به عنوان یک حادثه‌ی حساس تاریخی، تنها رانده شدن شاعران از دربار و مهاجرت آنان به هندوستان را درپی نداشته است، بی‌توجهی شاعران به خواسته‌ها و اعتقادات حکومت در حوزه‌ی فرهنگ دینی از پیامدهای مستقیم آن بوده است. با آن که همه شاعران این دوره با جان و دل به ایمان و آرمان‌های مذهبی اعتقادی پایدار داشتند، امّا برای مخالفت با حکومت از ابراز مستقیم اعتقادات و از اشاره به آیات و روایات و اقتباس از فرهنگ و علوم دینی پرهیز بسیار کرده‌اند؛ چون دیگر رضایتی به همسو شدن با آن سیره‌ی تعصب‌آلود و برداشت خاص از دین که حکومت تبلیغ می‌کرد، نداشتند (شیری، ۱۳۸۸: ٦٨).

طالب آملی از ابراز مستقیم اعتقادات خود طفره می‌رود و در اعتراض به جو حاکم چنین می‌گوید:

نه مرد مذهبم، نه مرد ملت، وادیی دارم
حریف دیگرم، زین قیدها آزادیی دارم
نه بینی عکس در آیینه‌ام از هیچ آیینی
در عالم وادیی دارند و من هم وادیی دارم
(قنبری، ۱۳۸۳: ص٤٦)

و حتی در بیان اعتقاداتش در وصف ائمه زبان به لفافه می‌گیرد:

سحر که بر مژه افروختم چراغ نگاه
به دست شعله شکستم کلاه گوشه آه
تو نیم خواب و من از هر تبسم مژه‌ات
چمن چمن گل حسرت کنم به جیب نگاه

ز فیـــض درد تـــــو آه محبـــت آلـــودم

بـه کشتـزار فـلـک سبـــز کـــرد مهـر گیاه

(گودرزی، ۱۳۸۲: ص۱۶۹)

یا اگر به اعتقادات منبعث از مذهب شیعی خـود بپـردازد، و بخواهـد توصـیفی و مدحی درباره مولی الموحدین داشته یاشد، اشاره‌ای گذرا دارد. شـاید ایـن تفکـر برگرفته از روحیه‌ی و نگرش فرا اقلیمی او باشد:

دوش درغمکده بودم همه تن سـوز و گـداز

کـه بـه صد شوق شـد آغـوش در روزن باز

پرتـوی دیـدم و از هـوش برفتـم زان پیـش

کـه کنـد دیـده هیـولاش ز صـورت ممتـاز

بعد چندی که به هوش آمدم و چشم گشود

سـر خـود دیـدم بـر دامـن آن مایـه‌ی نـاز

گفت برخیز کـز ایـن بیش نبـاشـد تعظیـم

گفـت بـرخیـز کـز ایـن بیـش نباشد اعزاز

دهشـت از یاد ببر این همه بی‌تابی چیست

دسـت بر دل نـه و چـون بیـد ملرزان آواز

نغمـه‌ی مـدح زن اما نه همین نغمه ی عام

مـدح شاهنشـه دیـن پـــرور اسـلام نـواز

نـور پیشـانـــی مهـــر فـلـک جـود علـــی

کــه بـود شعشعـه فکـرت او نحـل گـداز

(گودرزی، ۱۳۸۲: ص۱۷۳)

در باور دینی طالـب بـرخلاف تفکرحـاکم در عهـد صـفوی، خـود را در اردوی تعصب نمی‌بیند. شریعت پیامبر(ص) را حرمـت مـی‌گـذارد ولـی فلاسـفه را بـه نواختی ناسزاوار می‌نوازد:

لـذت قریـن شـرع جدید محمدیست

گو فلسفی مناز به عقل قدیـم خـویش

(قنبری، ۱۳۸۳: ص٤۳)

اما در عین حال اعمال علمای درباری را بر نمی‌تابد و عقیده خود را درباره آنـان صریح بیان می‌کند:

خود فروشان ز پی گرمـی بازار خـودنـد

کار دین را همه بگذاشته در کار خودنـد

معنی قیـد بـود بنـد شـریعـت وایشـان

نه گرفتـار شریعت که گرفتـار خـودنـد

(همان: ص ٤٤)

و در غزلی دیگر، آنان را به شیادی توصیف می‌کند:

مکن در کار ما رنـدان رسـوم زاهـدی طالـب

که مشرب چون بلند افتاد شیادی نمی‌خواهد

(همان: ص ٤٥)

و گاهی هم شاعر خود را دیوانه و مجنون قلمداد می‌کرد تـا علمـای دربـاری آن جایگاه فخر و استکباری را برای خود تصور می‌کردند، دریابند که خود کـم‌بینـی، واکنش منفی در برابر رفتارهای حکومتیان است، نوعی واکنش منفی تـا از اقتـدار طلبی و قدرت طلبی دست بردارند.

باقی نمانده هیچ ز دیوانگی مرا   ور پیرهن نمی درم از شرم مردم است

(گودرزی، ۱۳۸۲: ص۲۰٦)

به صحرای جنون گشتم شکار انداز چون طالب

که دشت عقل را دیدم پر از صید زبون یکسر

(همان: ص۲۰۷)

بی‌توجهی شاعران صفوی به میراث ادبی پـیش از خـود و بریـدن از سـنت‌هـا و سازندگان آن‌ها، یکی از خصوصیات سبک هندی است که آن نیز به نـوعی یـک

واکنش طبیعی از جانب هنرمندانی است که رضـایتی از رونـد حـاکم بـر جامعـه ندارند، و در حقیقت چیزی نیست جز رفتار متقابل و منفی در برابر جامعه‌ای کـه با گرایش تـام وتمـام بـه تبعیـت و تقلیـد از گذشـته پرداختـه اسـت و در ایـن گذشته‌گرایی تا آنجا فرو رفته است که خود را به مصرف کننـده و مقلـد محـض تنزل داده است.

روش پیشینیان در شعر از دیدگاه طالب شیوه فرسوده محسوب می‌شود کـه بایـد از آن دوری گزید و او شاعران را به این دوری فرمان می‌دهد:

به طرز تازه طالب ردیف و قافیه سنج

مقلّـد روش نـاخـوش قـدیـم مبـاش

* * *

آمـوختـــه‌ام تـــا روش تـــازه‌ی طالب

بـر مـن سخن کهنه و فرسوده مخوانید

* * *

بکش که بـاده‌ی مینای مـا شگـون دارد

بخـوان که تازه غزل‌های ما شگون دارد

چـو نظم دلکش طالب تمام می‌زده‌ایم

چه لفـظ ما و چـه معنی ما شگون دارد

(قنبری، ۱۳۸۳: ص ٥٤)

و یا می‌گوید:

به نظم، کشـور دلها گـرفتـه‌ای طالب

فدای طرز خوشت گردم این چه تقریر است؟!

(همان: ص ٥١)

طالب، سبک عراقی را نفی و طرد می‌کند و می‌گوید جای شگفتی نیست که ایـن شیوه در هند طرفداری ندارد:

سهل است گر به هند عراقی عزیز نیست

در دیـر آهـوان حـــرم را چـــه اعتبـــار

(همان: ص ٦٢)

پس طالب هم مانند دیگر شاعران معروف سبک هندی در حرکتی کاملاً مخـالف با رفتار حاکمیت به نفی گذشته پرداخت و همه چیـز را در حـال خلاصـه کـرد. یعنی در برابر آن نوع از افـراط‌گرایـی، از خـود واکـنش نـشان داد. آنگـاه پیامـد مستقیم این وضعیت آن چیزی خواهد شـد کـه تـاریخ صـفویه دیـده مـی‌شـود: دوگـانگی کامـل رفتـار حکومـت و علمـاء بـا رفتـار شـاعران و اندیـشمندان؛ و سرگردانی و بلاتکلیفی و بی‌عملی مردم.

دکتر زرین‌کوب بر این اعتقاد است که جامعه‌ی عهد صفوی به دلیل اتحاد دین و دولت، «اکثریت جامعه را تدریجا به تعصب، تقیه و تقلید و در عین حال به سبک روحی و گرایش به خوش باشی و اغتنام فرصت عادت داده بود» (زریـن کـوب، ١٣٨٤: ص٧٢٤).

خود روان‌درمانی

بسیاری از اشعار این سبک، نوعی استدلال و برهان آوری‌هـای ملایـم منطقـی و روان‌شناختی در برابر بسیاری از ناملایمات و مشکلات اجتماعی و فردی اسـت. شاید یکی از علت‌های عدم اعتراض و عدم انتقاد شدید از اوضاع زمانه در سبک هندی ریشه در این موضوع دارد که آن‌ها هیچ مرجعی، نـه در میـان عامـه مـردم سراغ دارند، نه در میان حکومت و عوامل آن، و نه در میان اهل علم و معرفت تـا برای بیان انتقادات و اعتراضات خود، شکوائیه‌های خود را به جانب آن‌ها ببرنـد. تنها مرجع مطمئن و مقبول و موجود برای آن‌ها در وجود خود آن‌ها نهفته اسـت که عبارت است از: وجدان بیدار، قلب آگاه و عقل و خرد خدادادی که از درون ، همه مسائل را درک می‌کند و به توضیح و توجیه آن‌ها می‌پردازد. به همین خـاطر است که شاعر این دوره، خود، مشکلات و معضلات زندگی را بازگو مـی‌کنـد و

خود نیز به تحلیل و ارزیابی آن می‌پردازد و می‌کوشد تـا در برابـر نارسـایی‌هـا و ناهنجاری‌ها با استدلال‌های ساده و خاصی که دارد خود را راضی کند و نیازی به رجوع به دیگری یا اعتراض به کس دیگر نداشته باشد (شیری،۱۳۸۸: ٦۹).

در دیوان طالب اشعاری وجود دارد که حاکی از بی‌علاقگی او به ایران و دل‌بستگی او به هندوستان است، ولی اگر توجه کنیم در می‌یابیم که او، این اشعار را که نـشان دهنده‌ی دل کندن او از وطن عزیزش می‌باشد، در حقیقت برای دل‌خوشـی خـود و تسکین آلامی که حاصل از اندوه غربت اسـت سـروده و بـه عبـارت دیگـر وقتـی می‌دید که راهی برای بازگشت به وطن ندارد و آرزوی وطن دلش را خـون کـرده، برای سبک کردن بار رنج و غم خویش، می خواسته به خود بقبولاند کـه وطـن، آن طور هم که تصور می‌کرده، بهشت گمشده‌ی آرزوهای او نبوده اسـت و در پـی آن بوده که وطن را در نظر خود ناخوشـایند جلـوه دهـد، تـا شـاید بتوانـد از زنـدگی خویش در هندوستان راضی شود ولی مطالعه‌ی شرح زندگی او نشان مـی‌دهـد کـه وی تا پایان عمر خویش، در حسرت دیدار وطن می‌سوخته است با این کـه افکـار فراملی و فرامذهبی و فرا اقلیمی در او موج می‌زد:

بـه غربت بستـه‌ام دل تـا قیـامت بـاز نگشایم
وطـن بیـزارم امـا بـا کسـی این راز نگشـایـم
وطن گر کعبه گردد، من کبوتر گردم، از غیرت
بـه سـویـش هیچـگه بـال و پر پرواز نگشایم

* *

چنـان غـریبـی معنـی دلـم ربـوده کـه نیست
ز دور مـانـــدن شهـــر و دیـــار افســـوســـم

* *

دروغ است این مثل کز خاک غربت کم شود عزت
کـه عـزت بیـش دیـدم هـر قدر دور از وطن رفتم
(گودرزی ،۱۳۸۲: ۲۳۰)

طالب، خود، مشکلات و معضلات زندگی و سختی‌های روزگار را بازگو می‌کند وبا دلایل ساده سعی دارد که خود را را ضی کند تا نیازی به رجوع به دیگری یا اعتراض به کس دیگر نداشته باشد:

افسانه سنج نیست لب خونچکان ما
صد جا گزیده حرف چکد از زبان ما

ما تیره کوکبان همه زاغان ماتمیم
پرواز کرده بلبل عیش از میان ما

منقار صد همای بخون غوطه می‌زند
در جستجوی چاشنی استخوان ما

ما مرغ آتشیم و گر نیست باورت
بر شاخسار شعله بین آشیان ما

هر بامداد غنچه‌ی نشترستان غم
بخشد شکفتگی بگل بوستان ما

ما رفته‌ایم و کنج مزاری گرفته‌ایم
تا بار دوش کس نشود استخوان ما

ذکر سماع صومعه داران عرش گشت
هر نغمه که اوج گرفت از زبان ما

«طالب» جگر به خنجر الماس چاک ساز
تا در گلوی سینه نپیچد فغان ما

(قنبری، ۱۳۸۳: ۱۳۶)

و یا در جای دیگر از «خود روان درمانی» این‌طور سخن به میان می‌آورد:

سیر چمن وبال دل داغ ماست
بوی بهار تشنه بخون دماغ ماست

هر باغ را شفتگی طبع بلبلی است
پژمردگی گلیست که مخصوص باغ ماست

مـا قُمـریـان سوختـه استـاد نغمـه‌ایـم
بلبل بچنـد واسطـه شاگـرد زاغ ماست
گـو برگ لاله دفتر دعوی باشک شوی
داغی که هر بهار شود تازه، داغ ماست
ما بزم غم نه‌ایم نمـی‌دانـم از چه روی
بیگانگـی میانـه‌ی نور و چـراغ ماست
«طالب» تَذَرو شوق از آنسو گشاده بال
ما در سراغ غم نه، که غم در سراغ ماست
(قنبری، ۱۳۸۳: ۱۶۱)

خود سانسوری

تنها در دوره‌ی صفویه است که سانـسور و بـه تبعیـت از آن، خودسانـسوری در مقیاس وسیع و مطلق خود همه‌ی ارکان جامعه را آن چنان دربرگرفتـه اسـت کـه وقتی شاعری می‌خواهد از خطاکاری‌هـا و ریـاورزی‌هـا و یـا سـتیز حکومـت و حامیان آن با مخالفان خود سخن بگوید، شفافیت و صـراحت جـای خـود را بـه کلی گویی و اشارات کنایی و در لفافه می‌دهد (شیری، ۱۳۸۸: ۷۰).

هنوز اندک شعوری هست از من مگذر ای ساقی
به چشم مست خود تکلیف کن این جام خالی را
(قنبری، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

ما گرچه مرد تلـخ شنیـدن نه‌ایـم لیـک
تلخی که از زبان تو آید شنیـدنـی است
هر زهـر نـاچشیـدنـی آمـد بنـزد عقـل
جز زهر چشم او که برغبت چشیدنی است
خو کن به اضطراب که نزد طبیب عشق
نبضی که مضطرب نبود آرمیدنـی است
(همان، ۱۳۸۳: ۱۶۸)

ما را زبان شکوه ز بیداد چرخ نیست

از ما خطی به مهر خموشی گرفته‌اند

(گودرزی، ۱۳۸۲: ۱۹۵)

حال آن که در روزگاران پیش از صفویه، انتقادها و مخالفت‌ها چندان ممانعتی ندارند. علت هول و هراس حاکم بر جان شاعران و نویسندگان در عصر صفوی را که باعث می‌شود از کنار مسائل سیاسی صرفاً با نوعی بی‌اعتنایی یا اشارت گذرا و کلی به ناملایمات اجتماعی عبور کنند، باید در عوامل زیر جستجو کرد:

۱- ترس از حاکمیت که هر نوع مخالف احتمالی را حتی در درون خانواده و خویشاوندان خود نیز به شدت سرکوب می‌کند.

۲- خوف از عالمان درباری که در حمایت از حاکمیت، به سادگی حکم تکفیر منتقدان و مخالفان را صادر می‌کنند. علمای مذهبی درباری با حمایت متعصبانه و بی‌چون و چرا در این دوره به مقامات رفیعی صعود کرده‌اند تا آنجا که میرزا سمیعا در تذکرة الملوک، در توضیح سلسله مراتب حکومتی، نخستین مقام دولتی را که بعد از شاه و پیش از وزیر قرار گرفته است، «شغل ملاباشی» ذکر می‌کند که «در مجلس پادشاهان، نزدیک به مسند، مکان معینی داشته، احدی از فضلا و سادات، نزدیک‌تر از ایشان در خدمت پادشاهان نمی‌نشستند» (میرزا سمیعا، ۱۳٦۸: ۱).

بنابراین، علمای مذهبی در دوره‌ی صفوی آن چنان نفوذی در «مهمات کارخانه‌ی سلطنت» یافته بودند که اغلب در «تعیین وکیل و وزیر و صدور» دخالت مستقیم می‌کردند (ترکمان، ۱۳٦٤، ج ۱: ۱٤٤).

۳- هراس از هجوم مردم عوام که اکثر آن‌ها سر در آبشخور حکومت دارند و با یک فرمان و فراخوان به سرکوب شدید مخالفان می‌پردازند.

نگرش فرا اقلیمی

شاعران عصر صفوی دائم در شهرها و مناطق مختلف هندوستان و ایران در رفت و آمد بودند و از آن جا که مردم و امیران هر منطقه از اعتقادات مذهبی متفاوت

برخوردار بودند، شاعران باید به گونه‌ای رفتار می‌کردند که ملازمات ملی و مذهبی و اخلاقی و آداب و سنن هر منطقه و حرمت همیشگی خود را حفظ کنند. به این خاطر، برانگیختن حساسیت مردم شهر یا کشوری خاص یا تحریک رگه‌های ناسیونالیسم در مناطق و تعصب به یک مذهب یا تعریف و تمجید از یک حکومت می‌توانست بهانه‌های ملی، مذهبی یا سیاسی در اختیار دولت‌ها و ملت‌ها و مذهب‌ها قرار دهد و دامنه‌ی رفت و آمد شاعران را به مناطق مختلف محدود کند. پس یکی از مهم ترین علت‌های این نوع نگرش و روی آوردن به دیدگاه‌های فرا مذهبی، فرا ملیتی و غیرسیاسی به دلیل این‌گونه مصلحت طلبی‌ها و عاقبت‌نگری‌ها هم بوده است.

هر چند طالب خود را افتخار آمل می‌دانست و عقیده داشت صاحب‌نظران باید خاک آمل را کعبه‌ی آمال خود بدانند زیرا زادگاه او بوده است:

چو من فرزانه‌ای برخاست زان بوم　　　طواف خاک آمل می‌توان کرد

(گودرزی، ۱۳۸۲: ۲۲۸).

طالب بر عکس بسیاری از هم سبکانش که با رسیدن به ناز و نعمت در هند، وطن خود را فراموش کرده و از یاد هموطنان خویش غافل مانده، حتی گاهی به بی‌مهری نسبت به ایران پرداخته‌اند، تا پایان عمر خویش به یاد ایران و مخصوصاً زادگاهش آمل بود و زیبایی تفرجگاه‌های هند هیچ‌گاه نتوانست خاطره‌ی چشم اندازهای زیبای وطن را از خاطر او بزاید:

طالب گمان مبر که به سنبلستان هند　　　فارغ ز یاد گلشن آمل نشسته‌ایم

* * *

طالب از هم نفسی های من آشفته مباش　　　که مرا تیره گلی در چمن آمل توست

(همان: ۲۲۷)

شبانان و گاوبانان (گالش‌ها) و خوانندگان محلی در مازندران مخصوصاً در شهرستان‌های آمل و نور، اشعاری به نام «طالب طالبا» می‌خوانند که ابیات پراکنده‌ای از یک منظومه‌ی لطیف و عاشقانه است که قهرمانان آن طالب آملی و

معشوقه‌ی او، زهره می‌باشند. از طالب در این مثنوی بیشتر به صورت «طالب فرامرز» یاد می‌کنند و در برگردان اشعار اغلب این بیت را می‌خوانند:

طالب مه طالبو طالب فرامرز   هر کجه بمردی خدا بیامرز

(گودرزی، ۱۳۸۲: ۲۷)

Taleb me taleboo taleb faramarz

Her keje bamerdi kheda biamarz

که ترجمه‌ی آن چنین است:

طالب، طالب من، طالب فرامرز   هر کجا که مُردی خدا بیامرزدت

و گاهی خود را منسوب به شهرهای هند می‌داند:

ز مکث مُلتان نزدیک شد بدان که مرا   بدل شود لقب «آملی» به «ملتانی»

(همان: ۶۳)

و در وصف شهرهای هندوستان مخصوصاً کشمیر اینچنین به هنرنمایی می‌پردازد:

بیا که مجمع خوبان دلربا اینجاست

کرشمه‌ها همه اینجا و نازها اینجاست

قدم ز خطه‌ی کشمیر بر نمی‌دارم

مقیم مرکز عیشم و جای ما اینجاست

(همان: ۱۱۸)

غزل زیر را در وصف کشمیر سروده است:

فیض پیاله بخشد آب و هوای کشمیر

از خشت خم نهادند گویی بنای کشمیر

چون خاک عشقبازان هر لحظه بر مشامم

بوی محبت آید از کوچه‌های کشمیر

(همان: ۱۱۹)

و بدین گونه طالب نگرش فرا مذهبی، فرا ملیتی و غیرسیاسی راه پیشه کار خود می‌سازد که برگرفته از روح مصلحت طلبی و عاقبت‌نگری بوده است:

طـــراوت چمـــن اتحـــاد را نـــازم   که امتیاز میان گل و گیاهش نیست
(همان: ۱۵۸)

با این که علاقه‌ی شدید به ائمه‌ی اطهار، به مبـانی دیـن اسـلام و مـذهب شـیعه داشت، به خاطر اعتلای دین با تعصبات خشک مذهبی مخالفت می‌ورزید:

طالب به ره اهل تعصب نزند گام   خود را به جهان بیهده بدنام نسازد
(همان: ۱۸۰)

تساهل و تعامل

تساهل و تعامل و تفکـر آزاد اصـلی‌تـرین علـت مهـاجرت شـاعران از حـوزه‌ی حکومت صفویه در ایران به قلمرو حکومت بابریان در هندوستان بوده اسـت. در دربار پادشاهانی چون همایون، اکبر، جهانگیر، شـاه جهـان و بـسیاری از شـاهان دیگر در هندوستان، حساسیت‌های مذهبی کنار نهاده شده بود و رفتار بـا همـه‌ی طبقات و صاحبان اعتقادات از خودی و بیگانه در نهایت تسامح و البته با احتـرام به عقاید آن‌ها انجام می‌گرفت. به دلیل این‌گونه حسن رفتارها بـود کـه حکومـت بابریان در هندوستان «خانه عافیت هنرمندان» و «سرای راحت خردمنـدان» گـشته بود (شیری، ۱۳۸۸: ۷۲). به قول زرین کوب «سرزمین فرصت‌های طلایی» بـرای شاعران و هنرمندان ایرانی بـود (زریـن کـوب، ١٣٦٤: ۱۲۰). در هندوسـتان ایـن سال‌ها، «علاوه بر سلاطین و شاهزادگان، اکثر امراء، سخن‌شناس و قدردان شعر و سخن بودند» (نعمانی، ١٣٦٣، ج۳، ص۹). علاوه بـر ایـن، از مهـاجران و زائـران ایرانی برای توسعه و تکمیل دستگاه اداری استفاده تمـام مـی‌کردنـد. بـسیاری از گریختگان و قربانیان تهمت‌ها و تعصب‌هـای مـذهبی در حکومـت صـفوی، بـه راحتی و با احترام در دربار بابریان پذیرفته می‌شدند و اغلب آن‌ها نیز از وضعیت معیشتی و اجتماعی بسیار مطلوبی برخوردار می‌شدند. فضای حاکم بـر جامعـه‌ی عصر صفوی، از ابتدا تا انتها تفاوت اساسی با حکومت بابریـان داشـت. شـیوه‌ی شاه اسماعیل «در ترویج عقیده بر اکراه محض مبتنی بـود» (زریـن کـوب، ١٣٦٤:

۱۲۲). از آن پس بود که «فرمان همایون شرف نفاذ یافت که در اسواق، زبان به طعن و لعن ابابکر و عمر و عثمان بگشایند و هر کس خلاف کند سرش از تن بیندازند» (روملو، ۱۳۵۷: ۸٦).

در این فضای سیاسی و اجتماعی است که بسیاری از اندیشمندان یا از دم تیغ بی‌دریغ طرفداران صوفی اعظم می‌گذرند و یا با تهمت‌های بی‌دینی و بد دینی از گرداگرد حکومت پراکنده می‌شوند. قاطبه‌ی شاعران نیز بارها به طور رسمی متهم به اباحی‌گری و بی‌تقوایی و افتراگویی می‌شوند و از دربار طرد می‌شوند. طالب آملی در باب تساهل و تعامل، حقیقت وجودی را فراتر از این قصه‌ها می‌بینند تا آنجا که حقیقتی در اختلافات مذهبی سراغ نمی‌کند:

نه ملامت گر کفرم نه تعصب کش دین
خنده‌ها بر جدل شیخ و برهمن دارم
(قنبری، ۱۳۸۳: ٤٦)

و یا در جای دیگر می‌گوید:

دلم صافیست چون آیینه با هر نیک و بد طالب
نه با تسبیح خوان نی با برهمن دشمنی دارم
(همان: ٤٦)

طرفداری از پیچیده‌گویی

این نیز از خصوصیات شاخص شاعری در دوره صفویه است که شعر باید پیچیده باشد تا با یک بار خواندن معنای مقصود آن دریافت نشود. اگر چنین نباشد آن شعر به طرز قدما سروده شده است و شاعر آن «گدا شاعر» است (فتوحی، ۱۳۷۹: ۳۳). در این دوره، گویی نوعی مسابقه‌ی عمومی در سرودن شعرهایی دشوار فهم در میان شاعران رواج داشته است که هر چه شعر معانی متعدد قابل تأویل می‌داشت از مقبولیت بیش تری برخوردار می شد (همان ، ص۳۷). اما مهم‌ترین دلایل این دشوارگویی‌ها وابسته به ساده پسندی حاکم بر

فضای جامعه‌ی صفوی است که با تقلیدگرایی گسترده همراه بود و ستیز با اندیشه‌ها و دریافت‌های عرفانی و فلسفی، عامل دیگری بود که باعث ایجاد نوعی واکنش منفی در میان شاعران و اندیشمندان شده بود.

براساس همین نگرش است که شاعران این عصر چندان اعتقادی به الهام و فیض و استعداد خدادادی در شعر و هنر نداشتند و شعر را محصول تأمل و تعلیم و تعلم و تفکر و تدبر می‌دانستند که با رنج و مرارت‌های طولانی حاصل می‌شود (همان: ٤٠–٣٨). این نیز نوعی واکنش منفی به فضای حاکم بر فرهنگ عمومی جامعه بود که با نگرش‌های مذهبی و تقدیر و تلقین و الهام و فیض و موهبت‌های مندرج در آن اندیشه‌ها، اغلب تلاش و کسب و کار را چندان جدی تلقی نمی‌کرد. علاوه براین، آن اندیشه آن چنان که فتوحی می‌گوید دقیقاً در تقابل با اندیشه‌های کسانی چون حافظ و مولوی و عطار قرار داشت که شعر را محصول انگیزش الهی و مستی و بی‌خودی و الهام و تلقین نیروهای ماوراء طبیعی تلقی می‌کردند (همان: ٤٣–٤٢). شاعران در سال‌های حکومت صفویه، محفل‌های جمعی در مکان‌های عمومی چون قهوه‌خانه داشتند و به نوعی در برابر یکدیگر به هنرنمایی می‌پرداختند و اغلب از تفنن‌هایی چون معما برای جذب عوام و ایجاد تفریح و سرگرمی استفاده می‌کردند. دیگر اینکه این‌گونه تفنن‌ها، در عین ایجاد سرگرمی و تفریح و در عین جذب عوام به محفل شاعران و هنرمندان، نوعی بازارگرمی و ایجاد رقابت با مجالس عمومی حکومت و اهالی مذهب نیز بود که اکثر مردم را به سوی خود کشیده بود (نصرآبادی، ١٣٦١: ٩).

طالب در شعر بسان تصویرگری می‌ماند که شعر خود را با استفاده از تشبیه و لطف استعاره آوردگاهی برای خوانندگان کرد تا با مروری چندباره به سویدای قلبش پی ببرند:

ما کار دهر بسته به مویی گرفته‌ایم   پای خمی و دست سبویی گرفته‌ایم
شاید به روز حشر شود دستگیر ما   پاداش آن که دست سبویی گرفته‌ایم

(طالب آملی، ١٣٤٦: ٧٧٩)

ترکیب «پای خم گرفتن» استعاره مکنیه است. ضمن آنکه «پا» و «دست» مراعات نظیرند و اسناد آن‌ها به سبو از روی مجاز است.

و یا در این بیت که می‌گوید:

سوی او گفتم نویسم نامه‌یی از روی سوز
آتش از دستم علم زد چون قلم برداشتم

(طالب آملی، ۱۳٤٦: ۷۸۰).

در ترکیب«علم زدن» استعاره تبعیه به نظر می‌رسد. یعنی زبانه کشیدن و شعله زدن.

و یا در این بیت که تشبیه معکوس دارد:

هر عضو تنت ساده‌تر از عضو دگر بود
مویی که بر اندام تو دیدم کمر بود

(همان: ٤٥٦)

و یا:

بلبل نطقم چو آهنگ غزلخوانی کند		نغمه جان در پیکر گل‌های بستانی کند

(همان: ٤٤٨)

جان در پیکر کردن: استعاره تبعیه است یعنی طراوت بخشیدن، شکفته ساختن جان در پیکر گل‌های بستانی می‌کند و گل‌های بستانی را حیات و جان تازه می‌دهد و این خود نوعی تشخیص است.

نتیجه‌گیـــری

باتوجه به همه‌ی توضیحاتی که مطرح گردید، می‌توان ویژگی‌های سبک هندی را در اشعار طالب آملی پیدا کرد، که به اختصار چنین است:

۱- بی‌توجهی به سبک شاعران قدیم (سبک عراقی) و دوری از سنت‌های شعری.

۲- مخفی نگاه داشتن اعتقادات مذهبی خود به جهت داشتن تفکر فرا اقلیمی.

۳- انتقال شعر از دربار به قهوه خانه‌ها.

٤- تبدیل شدن شاعر«طالب آملی» به مخاطب شعر خود.

۵- رواج نوعی مسابقه‌ی شعری و مفاخره در محافل ادبی.

٦- وجود نشانه‌های واکنش منفی به دیدگاه حاکم مبتنی بر تقلیدگرایی در شعر طالب آملی به شکل روی آوردن به اشعار دشوار فهم.

۷- همسو کردن و اتخاذ وحدت رویه ایدئولوژی‌های مختلف.

۸- مقاومت در برابر سانسور با اتخاذ رویه‌ی سکوت در مقابل رفتارهای سیاسی و فرهنگی حاکم بر جامعه.

۹- پرورش روحیه‌ی خود روان درمانی با اتکال به استدلال‌های شاعرانه و دلیل تراشی‌های زیرکانه.

۱۰- روی آوردن به کلی گویی.

۱۱- گمنام و دیوانه خطاب کردن خود، که نوعی توصیه‌ی غیرمستقیم به حکومتیان بود که دست از قدرت طلبی بردارند.

۱۲- رویکرد ابهام‌آمیز داشتن در طرح مسائل انتقادی از ترس شاه و شیخ و مردم عامی.

۱۳- گریز از ایران، به خاطر فرار از انحصار طلبی که هیچ مذهب و تفکر دیگری را بر نمی‌تابید.

١٤- قلت تأثیرپذیری از فرهنگ و زبان هندی به خاطر پای‌بندی به فکر و فرهنگ ایرانی.

منابع و مآخذ

۱- ترکمان، اسکندر بیگ. (۱۳٦٤ش.)، **عالم آرای عباسی**، تهران: نشر طلوع و سیروس، چاپ دوم.

۲- تمیم‌داری، احمد. (۱۳۷۲ ش.)، **عرفان و ادب در عصر صفوی**، تهران: انتشارات حکمت.

۳- روملو، حسن بیگ. (۱۳۵۷ ش.)، **احسن التواریخ**، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: انتشارات بابک.

٤- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳٦٤ ش.)، **از چیزهای دیگر**، تهران: انتشارات جاویدان.

۵- شیری، قهرمان. (۱۳۸۸ش.)، «**سبک هندی نماد مقاومت منفی**»، فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ٤۱، ص: ۸۲-٦۵.

٦- صائب تبریزی. (۱۳۳۳ش.) **کلیات**، با مقدمه امیری فیروزکوهی، تهران، کتابفروشی خیام.

۷- فتوحی، محمود. (۱۳۷۹ ش.) **نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی)**، تهران: نشر روزگار.

۸- قنبری، محمد رضا. (۱۳۸۳ش.)، **زندگی و شعر طالب آملی**، تهران: انتشارات زوّار.

۹- گودرزی، فرامرز. (۱۳۸۲ش.)، **زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی**، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۰- میرزا سمیعا. (۱۳٦۸ش.)، **تذکرة الملوک**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.

۱۱- نصرآبادی، میرزا محمد طاهر. (۱۳٦۱ش.)، **تذکرة نصرآبادی**، تصحیح وحید دستگردی، تهران: کتابفروشی فروغی، چاپ سوم.

۱۲- نعمانی، شبلی. (۱۳٦۳ش.)، **شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران**، تهران: انتشارات دنیا کتاب.

بررسی تصاویر پارادوکسی در شعر بیدل دهلوی و طالب آملی

دکترشهلا خلیل اللهی[1] ـ دکتر غفار برجساز[2]

چکیـده:

هدف مقاله‌ی حاضر بررسی پارادوکس در غزلیات بیدل دهلوی و طالب آملی است. مساله‌ی اصلی این مقاله، تبیین معنی پارادوکس و تصویرهای پارادوکسی در غزلیات این دو شاعر گرانقدر سبک هندی است.

یکی از ویژگی‌هایی سبک هندی به کاربردن پارادوکس در اشعار شاعران این دوره است. هر چند که تصاویر پارادوکسی با سنایی و شعر مغانه او در قلمرو شعر فارسی وارد شده است، اما پارادوکس در شعر شاعران این دوره نمود بیشتری پیدا کرده است، حضور تصویرهای پارادوکسی در اشعار بیدل و طالب آملی بسیار زیبا و برانگیزنده است و ترجیح یکی بر دیگری چندان کار آسانی نیست، هرچند که زبان بیدل نسبت زبان به طالب آملی سخت‌تر است.

واژگـان کلیـدی:

پارادوکس، طالب آملی، بیدل دهلوی.

۱.عضو هیأت علمی دانشگاه شاهد

۲.عضو هیأت علمی دانشگاه شاهد

متن:

واژه‌ی پارادوکس منشأ آن واژه یونانی paradox on مرکب از Para به معنی "مقابل" یا "متناقض با" و doxa به معنی عقیده و نظر است. در بلاغت سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، اما می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخنی دارای معنی با ارزش تبدیل کرد. پارادوکس یا متناقض نما دارای ویژگی‌های است از جمل:

۱- بیانی که ظاهراً متناقض نما با خود یا مهمل است.

۲- دو امر متضاد را جمع می‌کند.

۳- در اصل دارای حقیقتی است.

٤- از راه تفسیر یا تأویل می‌توان به حقیقت آن دست یافت.

تصاویر پارادوکسی به معنی دقیق کلمه با سنایی و شعرهای مغانه او (شطحیات صوفیه چه در نظم، چه در نثر) آغاز می‌شود. شاید بتوان خاستگاه اولیه‌اش را در شطحیات صوفیه در دوره‌ی گسترش عرفان جستجو کرد و در شعر سبک هندی بسامد این نوع تصویر از آن هم بالاتر می‌رود و در میان شاعران سبک هندی بیدل بیشترین نمونه‌های این‌گونه تصویرها را ارائه می‌کند.

سابقه‌ی حضورتصویرها و تعبیرهای پارادوکسی در شعر فارسی را می‌توان با ورود اندیشه‌ها و مطلب عرفانی به این قلمرو مرتبط دانست، هرچند زمینه‌های دیگری نیز برای بروز این تصویرها وجود دارد، به طور مثال چیستان را می‌توان نخستین تجلی‌گاه تصویرهای پارادوکسی در شعر فارسی نام برد. دکتر شفیعی سرچشمه تصاویر پارادوکسی و حس‌آمیزی را از خلاقیت عارفان ایرانی بیان می‌کند که در صدر آن‌ها ابویزید بسطامی قرار دارد که می‌گوید: "روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم.". (شفیعی کدکنی ١٣٨٤؛٥٧-٥٦)

همچنین وی معتقد است که: «تأثیر ژرفی که شطحیات صوفیه دارد، در دو قلمرو هنری شکل می‌گیرد. یکی انتخاب بیان نقیضی و پارادوکسی و دیگری شکستن

عادتهای زبانی و این کارها، رفتار هنری با زبان است و نتیجه نگاه هنری به الهیات و مذهب.(همان، ۱۳۸۰: ۲۳)

سید محمد راستگو نیز علت رواج و گسترش تصویرها و مضامین «خلاف آمد» را آمیختگی عرفان با ادب فارسی می‌داند. وی بینش‌های عارفانه و باورهای صوفیانه را در ساحتی فراتر از عقل و عرف بیان می‌کند که در واقع خلاف آمد عقل و عرف و عادت هستند.(راستگو، ؟: ۲۹)

بنابراین، این دو مقوله یعنی «تجربه‌ی عرفانی» و «بیان پارادوکسی» در چندین چشم‌انداز مهم با هم پیوندی بنیادین دارند؛ نخست آنکه هر دو «زبان» را از حالت اعتیادی و مرده خارج می‌کنند و به آن زندگی می‌بخشند. و در چشم‌انداز دیگر به این نتیجه می‌رسد که زبان عارف تنها به این جهت متناقض‌نماست که تجربه‌اش متناقض‌نماست، یعنی زبان تجربه را درست منعکس می‌کند؛ بنابراین، در تجربه‌ها و تعالیم اصیل عرفانی متناقض‌نمایی خصوصیت ذاتی این‌گونه تجربه‌ها و تعالیم است.

بنابراین، پارادوکس «بیانی ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که در آن میان دو امر متضاد جمع کرده شود، اما در اصل دارای حقیقتی باشد، که از راه تفسیر یا تأویل بتوان به آن دست یافت.» با کمی دقت در اجزای تشکیل دهنده‌ی این تعریف در می‌یابیم که یکی از شاخصه‌های مهم این نوع بیان، کاربرد کلام برخلاف مقتضای ظاهر است که در ظاهر متناقض یا مهمل است، اما در اصل دارای حقیقتی است که از رهگذر تأویل و تفسیر پلی بین مفهوم ظاهری و باطنی آن زده می‌شود و برخلاف مقتضای ظاهر، بین دو امر متضاد جمعی صورت می‌پذیرد.

یکی از مشخصه‌های بسیار برجسته‌ای که برای شعر سبک هندی برشمرده‌اند، «افزونی بسامد تصویرهای پارادوکسی» است. و در میان شاعران سبک هندی، «بیدل» را شاعری معرفی کرده‌اند که بیشترین نمونه‌های این‌گونه تصویرها را ارائه می‌کند. هرچند پارادوکس عنصر مشترک شعر شعرای سبک هندی است و کم و بیش در شعر تمامی شعرای این عصر دیده می‌شود، بسامد آن در شعر طالب نسبت به

شعرای قبل از او تا حدی قابل اعتنا است. بخشی از زمینه عمومی شعر او را بیان نقیضی و تصاویر پارادوکسی شکل می‌دهد.(حسن پورآلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۵)

در یک نگاه کلی تصویرهای پارادوکسی می‌توانند دو گونه پیوند با محتوای متن داشته باشد به این شکل که پیوند آن‌ها با متن یا ذاتی است یا بلاغی. پیوند ذاتی به این معنی است که در بعضی متون تصویرهای پارادوکسی با اندیشه و محتوای متن پیوند ذاتی و ناگسستنی دارند. پیوند بلاغی آن است که در بعضی از متون تصویرهای پارادوکسی با محتوای متن چندان پیوندی ندارند؛ زیرا همان مطلب با تجربه را می‌توان بی‌آن که محتوایش از دست برود، با زبان و بیان غیرپارادوکسی هم بیان کرد، بنابراین تصویرهای پارادوکسی شعرها و متن‌های مختلف را می‌توان در دو سطح فکری و بلاغی تحلیل و ارزیابی نمود.

در این مقاله سخن از ذاتی بودن پیوند بسیاری از تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی شعر بیدل و طالب آملی با محتوای متن است. همان‌طور که اشاره شد در تصویرهای پارادوکسی میان دو سطح بلاغی و فکری به هیچ روی تقابلی وجود ندارد. در بعضی از این تعبیرها و تصویرها عامل فکری برعامل بلاغی برتری دارد؛ در بعضی، برعکس، عامل بلاغی برعامل فکری؛ درکنار این دو گونه، گونه سومی نیز وجود دارد، یعنی، هر دو عامل فکری و بلاغی در یک تصویر پارادوکسی حضور دارند که می‌توان گفت بیشتر تصویرهای پارادوکسی شعر بیدل از نوع سوم هستند. از ویژگی‌های بسیار برجسته‌ی تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی شعر او پیوند استواری است که در میان عامل فکری و عامل بلاغی این‌گونه تصویرها و تعبیرهای شعر او وجود دارد.

طالب شاعری است هنجارگریز و مثل اسلاف خویش، عرفی (۹٦۳–۹۹۹) و ظهوری (م.۱۰۲٦) بیشتر به هنجارگریزی‌های معنایی توجه دارد. هنجارگریزی‌های معنایی او عمدتاً دو جریان اصلی دارد که تا حدودی وجه ممیزه‌ی شعر اوست. هریک از این دو جریان، یک عنصر مرکزی و محوری دارد که چون ستاره‌ای،

سیارگانی را به گرد خود جمع می‌کند و منظومه‌ای پدید می‌آورد که از رهگذر آن هاله‌ی معنایی و تصویری بیت شکل می‌گیرد.

در یکی از این هنجارگریزی‌ها، استعاره‌ی اسمی در مرکز واقع است که در اثر ترکیب با دیگر استعاره‌های اسمی، تشبیهات فشرده و حتی استعاره‌های فعلی، حسامیزی و پارادوکس، بر زمینه‌ی تجرید و اغراق، جریان اصلی و عمده‌ی شعر او شکل می‌گیرد. بسته به کیفیت ترکیب این عناصر و نوع همنشینی کلمات و درجه تجرید و انتزاع، میزان غموض و وضوح شعر پدیدار می‌شود:

خون اثر که زینت منقار بلبل است　　　　از ناخن ترنم زاغم فشرده‌اند(۴۱۹)

در جریان دیگر هنجارگریزی او «استعاره فعلی» مرکزیت دارد و عناصری چون تشخیص، تجرید، اغراق و... آن را همراهی می‌کند که اساساً در حکم بستر شکل‌گیری آن است. در چنین ساختی به جهت غلبه کاربرد افعال و پرهیز از صورت اضافی زبان و تتابع اضافات، تصاویر خلق شده معمولاً پویاتر، زیباتر و جاذب‌ترند:

بس که در بزم تو گردد دیده لبریز نگاه

چون ز جا خیزم نگه می‌ریزد از دامان من(۸۱۰)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود محور بیت بر دو تعبیر «لبریز نگاه شدن دیده» و «نگه ریختن از دامان» است که هر دو «استعاره فعلی»اند که بر زمینه تجرید و اغراق بنا شده‌اند و قید «بس که» وجه اغراقی بیت را شدت و تشخص بیشتری بخشیده است. نیز ببینید:

بس که جوشد تیرگی از خاطر ناشاد من

در زوایای نفس ره گم کند فریاد من(۸۱۱)

و نیز این تصویر ساده و زیبای:

باران شهد بارید آن غنچه در تبسم(۸۲۴)

«باید دانست که صفت ممتاز طالب در شاعری دو چیز است: یکی ندرت تشبیه و دیگر لطف استعاره، نفاست و نزاکت استعارات قبل از این شروع شده بود، لیکن او بر لطافت و ندرت آن بسی افزوده.» با اعتقاد به چنین مکانتی برای غزل طالب در مجموعه‌ی سبک هندی، به تحلیل خصوصیات زبانی و بیانی او می‌پردازیم.

همان‌طور که می‌دانیم، در هر تصویر پارادوکسی حداقل دو عنصر یا واژه وجود دارد که بین آن‌ها پیوند نقیضی برقرار شده است، که در این مقاله معمولاً از آن‌ها با عنوان «عناصر سازنده تصویر یا تصویرهای پارادوکسی» یاد می‌شود. آن‌چه از این نظر در تصویرهای پارادوکسی شعر بیدل قابل توجه است، این است که در بسیاری از تصویرهای پارادوکسی شعر بیدل، رابطه‌ی نقیضی فقط به تقابل میان عناصر سازنده‌ی تصویرهای پارادوکسی محدود نمی‌شود، بلکه واژگان و ترکیبات موجود در یک بیت، از این نظر به دو گروه تقسیم می‌شوند و هر کدام از آن‌ها پیرامون یکی از عناصر سازنده‌ی تصویر پارادوکسی جمع می‌شوند. گذشته از این، هر کدام از این واژگان و ترکیبات با عنصر اصلی خود به دو شکل رابطه برقرار می‌کنند، یا مستقیم و در مفهوم زبان خبری یا غیرمستقیم و در مفهوم زبان ادبی. پس بدین شکل، در کنار هر عنصر مرکزی تصویر پارادوکسی، هاله‌ای از واژگان و ترکیبات شکل می‌گیرد.

ازدحام تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی در شعر بیدل، حتی در درون یک بیت، از مشخصه‌های برجسته شعر اوست. بنابراین، ممکن است در یک بیت چندین تصویر پارادوکسی پنهان یا آشکار و حتی چند لایه وجود داشته باشد. به همین خاطر در شاهد مثال‌هایی که ارائه شده، معمولاً تصویر پارادوکسی مدنظر، مشخص شده است.

از سوی دیگر، در بسیاری از تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی شعر بیدل، ایجاد کیفیت نقیضی در حوزه بلاغت، فقط محصول یک ابزار بلاغی نیست؛ بلکه چندین ابزار بلاغی، اعم از بدیعی یا بیانی، به شکل هم‌زمان در این امر مؤثر بوده‌اند؛ که سعی شده فقط به مورد یا موارد برجسته آن‌ها اشاره شود.

در این‌جا، تعدادی از نمونه‌های بررسی شده، ارائه می‌شود:

الف) مجاز

زین بزم عالمی غم راحت به خاک برد   آب محیط رفت به گرد کرانه‌ها
(دیوان غزلیات، ۵۹)

در این بیت بیدل، ترکیب پارادوکسی«غم راحت» مدنظر است. «غم» در این ترکیب در معنی حقیقی به کار نرفته است، بلکه در معنی فکر و اندیشه و آرزو به کار رفته است.

سیل بنیاد دو عالم شدی ای آتش عشق   ما گیاهیم ز ما هم پر کاهی دریاب
(همان، ۱٥٤)

میان «سیل» و «آتش» به نوعی رابطه‌ی نقیضی وجود دارد؛ اما سیل در این بیت به معنی مطلق آنچه مایه‌ی ویرانی باشد به کار رفته است نه در معنی حقیقی و قراردادی.

ب) تشبیه:

بیدل:

نقد عشرت را زیانی نیست از سودای درد
خنده در بار است چون گل کاروان زخم را
(همان، ۹۱)

تصویر پارادوکسی مدنظر: «بار کاروان زخم، خنده است» تشبیه لب از هم باز شده زخم به لبی که در حال خندیدن است. البته در این بیت، نقش «تشخیص» هم قابل توجه است. چنان که می‌دانیم «خنده» در مورد گل، استعاره از شکفتن آن است.

بی سر و پا از بس که دویدیم به راهت   در آبله چون اشک شکستیم قدم را
(همان، ۱۱۰)

تصویر پارادوکسی: «بی‌سر و پا دویدن». آنچه در حوزه‌ی بلاغت، در ایجاد و تسهیل این تصویر مؤثر بوده است، تشبیه این حالت (بی‌پا و سر دویدن) به حالت «اشک» است، البته در عبارت «بی‌سر و پا دویدن» کنایه هم قابل تصور است.

طالب آملی:

عشق زهر است و انگبین اما زهر پنهان و انگبین پیداست (کلیات،٦٥٤٢)

تصویر پارادوکسی: "زهر و انگبین بودن عشق" سخن از تلخکامی‌ها و سختی‌های راه عشق است که به کام عاشق شیرین است، زیرا زیبایی‌های عشق قابل رؤیت و سختی‌ها و مشکلات آن پنهان است.

از گل حرمان ما رست گل وصل دوست

زمزمه‌ی شکر گشت، نغمه‌ی افسوس ما

(همان، ٦٣١٧)

تصویر پارادوکسی که شاعر از تشبیه حرمان و وصل به گل ارائه داده است، این است که حرمان موجب رویش گل وصل دوست را فراهم می‌سازد.

ندارد چون سراب از بود امیدی نمود ما

عدم را تنگ در آغوش جان دارد وجود ما

(همان،٦٤٥٧)

تصویر پارادوکسی مورد نظر در این بیت: تشبیه نمود (وجود) به سراب (عدم) و بیان آن در کسوت تشبیه علاوه بر صنعت تشبیه، صنعت تشخیص (وجود عدم را در آغوش خود دارد.) و لف و نشر را هم دربرگرفته است.

ج) کنایه:

بیدل:

در انجمن توفیق پر بی‌اثر افتادیم تر رفت سرشک آخر از خشکی مژگان‌ها

(کلیات، ج١، ٣٤٣)

تصویر پارادوکسی مورد نظر در این بیت: «حاصل شدن تری از خشکی». تری: کنایه از شرمنده شدن و عرق شرم به چهره آوردن است و «خشکی» هم می‌تواند کنایه از عدم انفعال باشد، البته تشخیص و حسن تعلیل نیز در ایجاد و تسهیل این تصویر، مؤثر بوده است.

فلک در گردش پرگار کم کرده است آرامش

جهان تا سر برون آورد، غیر از پا نشد پیدا

(دیوان غزلیات،۷٤)

تصویر پارادوکسی: «سر بیرون آوردن و غیر «پا» بیرون نشدن» «سر بیرون آوردن» کنایه از پیدایش و هستی یافتن. «غیر از پا پیدا نشدن»: کنایه از این است که جز حرکت و جنبش (عدم ثبات) کار دیگری صورت نپذیرفته است.

طالب آملی:

از زهر غم خوش آمده در مذاق من حاشا که بی تو آب رود در گلو مرا

(کلیات ۳۰۳)

تصویر پارادوکسی مورد نظر در بیت "آب از گلو نگذشتن" مفهوم کنایی احساس آرامش نکردن را دربردارد و این مفهوم باتوجه به واژه مذاق پررنگ‌تر نمود پیدا کرده است.

دهن به هیچ حرامی نشد دلیر مرا به غیر خون که حلالست همچو شیر مرا

(همان، ٦٣٣٨)

تصویر پارادوکسی مورد نظر در این بیت: "حلال بودن خون" است که علاوه بر این که اشاره به احکام شریعت دارد و شاعر برخلاف عرف و شریعت آن را بر خود حلال می‌داند، در پی به تصویر کشیدن مفهوم کنایی چون سختی‌ها و آلامی است که شاعر متحمل آن است.

د) استعاره:

بیدل:

بی‌دردی ما زیر فلک سخت غریب است

در خانه‌ی دودیم و کسی را مژه‌تر نیست

(کلیات، ج۱، ۷۰۰)

تصویر پارادوکسی: «در اتاق پر از دود به سر بردن و آب از چشم نیامدن». خانه‌ی دود: استعاره، از فلک و آسمان است.

دور دار از زلفش ای مشاطه‌ی گستاخ، دست

آتش این دود، نزدیک است خواهد شانه سوخت

(همان، ۷۵۸)

تصویر پارادوکسی: آتشی که از دود حاصل شود (برخلاف عرف). دود: استعاره از زلف است.

طالب آملی:

به پای شوق رقصان می‌رود تا کعبه‌ی مقصود

اگر برناقه‌ی پی کرده بندی محمل ما را

(کلیات،٦١٠٦)

تصویر پارادوکسی:«به پای شوق رفتن یک تعبیر استعاری است بدین معنی که شوق در هیأت ناقه پی کرده‌ای در نظر گرفته شده است که تا دسترسی به مقصود با اشتیاق فراوان می‌رود.

اکنون که دست در کمر توبه کرده‌ایم بنگر نیازپاشی می با ایاغ ما

(همان،۵۹۳۱)

تصویر پارادوکسی مورد نظر در این بیت:"دست در کمر توبه کردن" که به معنای"به توبه متوسل شدن" است؛ که معلوم نیست این توبه با نیاز پیدا کردن به

شراب چه توجیهی می‌تواند داشته باشد ضمن این که ایاغ در مفهوم مجاز به کار رفته است.

ه) اغراق

اغراق یکی از مهم‌ترین ابزارها و ترفندهای بلاغی است که در متن‌های مختلف، به ویژه متون عاشقانه، در خلق بسیاری از تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی بسیار مؤثر بوده است؛ چنان که علت این امر در جای خود توضیح داده شده است.

غنا در سر اسباب بردارد؟! محال است این
گذشتن نگذرد از آب تیغ بی‌نیازی‌ها
(دیوان غزلیات، ٤٨)

توصیف اغراق‌آمیز اجتناب و گریز «غنا» از گرفتار شدن در درد سر اسباب: حتی «گذشتن» هم قادر به «گذشتن» نیست. البته «گذشتن» و «آب» در این مصرع خالی از ایهام نیست.

عمر شرار و برق به فرصت نمی‌کشد   بیدل گذشته گیر درنگ از شتاب ما
(همان، ٣٢)

اغراق در بیان کمی عمر فرصت. درنگ را از شتاب، گذشته فرض کردن.

و) ایهام

جنونم جامه‌واری دارد از تشریف عریانی
که گر یک رشته بر رویش فزایی تنگ می‌گردد
(کلیات، ج ١، ٨٥٣)

تصویر پارادوکسی مورد نظر: «تشریف عریانی» است. «تشریف» ایهام دارد، هم به معنی «جامه‌ای است که بزرگی به کسی ببخشد» و هم به معنی تعظیم و بزرگداشت و ارزشمندی چیزی است. ترکیب «تشریف عریانی»، حکایت از ارزشمندی جنون دارد، زیرا در این بیت «عریانی» کنایه از جنون است. البته در ایجاد تصویر پارادوکسی مورد نظر در این بیت، طنز و اغراق هم بی‌تأثیر نبوده‌اند.

گـر خامشـی چـراغ فـروزد در ایـن بسـاط
چون شخص سرمه خورده نفس را نگه کنید
(همان، ج۲، ۱۵۸)

«خامشی» در این بیت ایهام دارد، هم در معنی معمول خود در مقابل «روشنی» و هم به معنی «سکوت» و «سخن نگفتن» است و «چراغ فروختن» نیز از نوعی تداعی کنایه و ایهام عاری نیست.

طالب آملی:

به یمن عشق زنعلین من به تارک عرش
به پای مور اگر طی کنند یک قدم است
(کلیات، ٤،٦٦٤)

تصویر پارادوکسی مورد نظر: "از نعلین به تارک عشق به پای مور طی کردن" حکایت از مفهوم کنایی اغراق‌آمیزی دارد که به یمن عشق امکان‌پذیر شده است. و "یک قدم بودن این سیر"بر اغراق آمیزی آن افزوده است.

موج دریای اضطراب جگر جنبش نبض آرمیده ماست
(همان، ٦٧١٧)

تصویر پارادوکسی مورد نظر:"اضطراب جگر" تعبیر پارادوکسی دیگری است که موجب جنبش نبض آرمیده شده است، در واقع اغراقی است که شاعر اضطراب خود را با مفهوم پارادوکسی موجب جنبش نبض آرمیده‌ی خود بیان کرده است.

ز) ایهام

بیدل:

ایهام در فعل در شعر سبک هندی، به ویژه در شعر بیدل دارای بسامد قابل توجهی است. این بخش را به شکل مستقل مطرح کردیم.

بیدل به حیا چاره افلاس توان کرد عریانی اگر جامه ندارد، مژه پوشد
(کلیات، ج۱، ۷۱۳)

پوشیدن (لباس به تن کردن) و مژه پوشیدن (چشم پوشی کردن).

کف بی‌پنجه گیرایی ندارد، حیرتی دارم

که آیینه چه سان حیرت گرفت از دیدن رویش

(همان، ج۲، ۳۲۵)

گرفتن (با دست گرفتن یا در دست گرفتن)، حیرت گرفتن (گرفتن در این ترکیب فعل لازم است، البته نقش تشبیه آینه به کف بی‌پنجه را، در ایجاد این تصویر پارادوکسی نباید از نظر دور داشت.)

طالب آملی:

لب تشنه زیستن دوجهان ذوق دشمنیست آب از دهان تیغ ننوشد کسی چرا

(کلیات، ۶۰۱۷)

«آب تیغ» دارای ایهام است:

۱- جلوه تیغ ۲- مفهوم آب

و آب از دهان تیغ، که تعبیر کنایی آن، کشته شدن به وسیله‌ی شمشیر و به مخاطره انداختن خود است.

شیرین اداتر است به چشمم زجان مگر

آن طفل شوخ تکیه گهش دوش شکر است

(همان، ۷۸۸۷)

شیرین و شکر هردو از همسران خسروپرویز بودند که در نگاه اول این تعبیر به ذهن خواننده متبادر می‌شود و در نگاه دوم همان مزه شیرینی است که به طفلی نسبت داده شده است که بر دوش شکر تکیه داده است.

عقل اگر مستی کند بیهوش داروئی زعشق

بر دماغش زن که اینجا شیر را زنجیر نیست

(همان، ۷۶۱۳)

تصویر پارادوکسی مورد نظر: "بردماغ زدن" اول: باتوجه به داروی بیهوشی که معمولاً این دارو بر دماغ بیمارزده می‌شود و دوم این که "بر دِماغ زدن" یعنی به طور کل به معنی از کارانداختن عقل است. و نمونه دیگر:

چو خشک دید زلب تشنگی گلوی مرا   زآب تیغ خودم شربتی چشاند و برفت

(همان، ۷۷٤۹)

ح) حسن تعلیل

بیدل:

شوخ چشمی بر نمی‌دارد ادب گاه جلال

قدردان آفتاب امروز جز خفاش نیست

(کلیات، ج۱، ٦۹۰)

گـــر شــــوی آگــــه، ز آداب حضـور

محــــرم خــورشیـد جز خفاش نیست

(همان، ٦۹۳)

طالب آملی:

طالب زبس عروس غم آورده‌ام به عقد   تا حشر هرشبی شب دامادی منست

(همان،۷۳۱۰)

آهم اگر به عرش خرامد عجب مدار   بالاروی به طبع تقاضای آتش است

(۷۷۷٦)

ط) تلمیح:

یکی از عناصری که هر دو شاعر در تصویرهای پارادوکسی خود به کاربرده‌اند صفت تلمیح است که هر دو آن‌ها بیشتر حضرت یوسف(ع) را در تصویرسازی‌های خود کمک گرفته‌اند.

بیدل:

عشق مختار است بیدل! نیک و بد در کار نیست

بـی‌گناهـی یوسـف ما را به زنـدان مـی‌برد

(کلیات، ج۲، ۱٤۹)

سـاغـر به طاق همـت منصـور می‌کشیـم

بر دوش ما سری است ز گردن جدا بلند

(همان، ۲٤۸)

طالب آملی:

بـه خـون طپیـده شمشیر رشک مـی‌داند

که روز ماتـم پرویـز عید فرهاد است

(کلیات٦٦۲۲)

دور معشوقانه می‌گردید چون حسن تو دید

یوسفی بگذاشت آیین زلیخایی گرفت

(همان۷۸۹۸)

دلا بگـذار راز تـاج و تخـت سلیمـان

بـه دیـوان بـه حـل کن نگین سلامت

(همان۷۹۱۲)

نتیجه‌گیری:

باتوجه به بررسی‌ای که بین کلیات بیدل و دیوان طالب آملی صورت گرفت می‌توان گفت که زبان بیدل سخت و ابهام‌آمیز است و نیاز به تأمل و دقت بشتری دارد و نسبت به طالب آملی بیان وی مؤجزتر و فشرده است، به گونه‌ای که وی مقصود خود را در قالب کلمات اندک توانسته بیان کند، با این وجود، ازدحام تصویرها و تعبیرهای پارادوکسی در شعر هر دو شاعر از مشخصه‌ی برجسته شعر آن‌هاست، چنان که ایجاد کیفیت نقیضی در حوزه‌ی بلاغت فقط محصول یک ابزار بلاغی نیست، بلکه چندین ابزار بلاغی اعم از بدیع، بیان به شکل همزمان در این امر مؤثر بوده‌اند.

منابـــع و مـآخـــذ:

۱- آملی، طالب، **کلیات اشعار ملک الشعرا طالب آملی**، به اهتمام تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران: بیتا.

۲- بیدل دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۷۶)، **کلیات بیدل**، به تصحیح اکبر بهداروند، پرویز عباسی داکانی، چاپ اول، انتشارات الهام.

۳- حسن‌پورآلاشتی، حسین، (۱۳۷٤)، **طرز تازه**، تهران: انتشارات سخن.

٤- راستگو، سید محمد، "خلاف آمد"، **کیهان فرهنگی**، سال ششم شماره ۹، صص ۲۹-۳۱.

۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸٤)، **شاعرآینه‌ها**، چاپ ششم، تهران: انتشارات آگه.

٦- ـــــــــــــ ، (۱۳۸۰)، **"از عرفان با یزید تا فرمالیسم روس"**، فصلنامه هستی.

تحلیل و بررسی درون‌مایه‌های شعری در قصاید طالب آملی

احمد خلیلی[۱] ـ فرزاد دولتی[۲]

چکیده:
در سبک هندی فرم و محتوا نسبت به دوره‌های قبل به طور محسوس تغییر یافت. شاعران سبک هندی در همه‌ی قالب‌های شعری طبع آزمایی کرده‌اند ولی قالب مسلط در این دوره غزل است که تفاوت‌های عمده‌ای با غزل دوره‌های قبل دارد. اکثر شاعران سبک هندی قصیده هم گفته‌اند. قصیده‌ای که نشانه‌های سبک هندی را در آن می‌توان مشاهده کرد. طالب آملی که یکی از شاعران مؤثر در تغییر سبک است در کنار اشعار دیگر خود قصیده هم گفته است. پوهش‌های اندکی که تاکنون درباره‌ی شعر طالب صورت گرفته است، بیشتر ناظر بر غزلیات و سبک غزل سرایی او بوده است و قصاید او کمتر مورد توجه بوده است. قصاید وی از لحاظ فرم (به ویژه بلاغت) شایسته‌ی تحقیق و بررسی است. در این مقاله به بررسی محتوا یا درون‌مایه‌های قاصدید طالب پرداخته شده است. نتیجه بیانگر این است که درون‌مایه‌های قصاید او شامل: مدح، وصف، وعظ، مفاخره، بث الشکوی، استغنا، حسب حال و هجو است؛ یعنی، همان درون مایه‌هایی که موضوعات اصلی قصاید در دوران گذشته‌ی شعر فارسی بود.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، شعر، درون مایه، قصیده.

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
۲. مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمی

۱- درآمد:

ملک الشعرا محمد طالب آملی از شاعران برجسته و طراز اول سبک هندی است. وی در تحول سبک هندی تأثیر عمده‌ای داشته است. طالب در اکثر قوالب شعری مثل قصیده، غزل، رباعی و... طبع آزمایی کرده است. در یکی از قصایدش در این باره می‌گوید:

به قطعه و غزلم انوری و سعدی دان — به مثنوی و رباعی سنائی و خیام
کم از کمال نیم در قصیده‌گو ندهید — مرا به زیر لب ای اهل اصفهان دشنام
زعجز نیست ز بی‌التفاتی طبع است — اگر مخمس و ترجیع را نبردم نام

(دیوان، ص ٦٩)

قصاید طالب بخش چشمگیری از دیوان اشعارش را تشکیل می‌دهد. طالب همانند دیگر شعرای قصیده سرای دوره‌ی صفویه قصایدش را به پیروی از قصیده سرایان بزرگ سبک خراسانی و بینابین قرن ششم مانند خاقانی، انوری، سنائی و... سروده است. قصاید وی از لحاظ ساختار و اختصاصات شعری در بیشتر مواقع همان ویژگی‌های قصاید دوره‌های قبل را دارد با این تفاوت که در اکثر ابیاتش رد پای سبک هندی را به وضوح می‌توان مشاهده کرد. بعضی از قصاید طالب با تغزل شروع می‌شوند، بعضی هم مقتضب هستند. در برخی قصاید نیز تجدید مطلع کرده است. دکتر ذبیح الله صفا درباره قصاید طالب می‌گوید: «اگرچه همان دراز آهنگی خاقانی را در قصیده‌گویی دارد ولی هیچ‌گاه از عهده آن همه رنگ آمیزی و زبان‌آوری که استاد شروان دارد برنمی‌آید. قسمتی از این قصیده‌ها با ردیف و بعضی دیگر با قافیه‌های ساده است»(ذبیح‌الله صفا، ۱۳۷۲، ج ۵: ۱۰٤٦).

اگر محتوا را به معنای چیزی که درون شعر است در نظر بگیریم باید گفت که این محتوا شاید به نظر برسد که چیز محدودی است و تعداد مفاهیم محدودی است که تا به حال به عنوان محتوای شعر به آن‌ها پرداخته شده است، مانند:

مدح، وعظ، هجو و... . با یک نگاه سطحی می‌توان این را پذیرفت چرا که همان گونه که انوری به مدح پرداخته است، خاقانی هم به آن پرداخته، طالب هم همین طور. اما آیا آن‌ها و تمام شاعران دیگری که مدح، محتوای شعرشان بوده است به یک صورت واحد به این موضوع پرداخته‌اند؟ و آیا می‌توان گفت محتوای یک شعر مدحی از انوری با محتوای یک شعر مدحی از طالب یکی است؟ مطمئناً جواب این سؤال منفی است. پس در این جا بایستی برای محتوا مختصه‌ی دیگری تعریف کنیم که آن مختصه زمانی و تاریخی است. بررسی فرم و صورت اشعار طالب به ویژه قصاید وی که در حوصله امکان این مقاله مختصر نمی‌گنجد و خود جای دیگری را می‌طلبد. در این مقاله که محتوا یا درون مایه قصاید طالب بررسی شده است، در مقام مقایسه قصاید و دیگر اشعار وی از نظر محتوا با این که در بعضی مواقع به یکدیگر نزدیک می‌شوند ولی بین آن‌ها تفاوت محسوسی وجود دارد که برای آشنایان به اشعار طالب قابل لمس است. در این جا به بررسی درون مایه‌ی قصاید طالب که بیشتر یادآور محتوای قصاید شعرای دوره‌ی قبل است، می‌پردازیم.

٢- مفاهیم نظری

٢-١. قصیده

«قصیده در لغت مشتق از ریشه‌ی قصد است و به معنی مقصود و قصد شده می‌باشد، زیرا شاعر در این نوع شعر به مدح و موعظه و حکمت و تهنیت و تعزیت بزرگان قصد می‌کرده است»(رستگارفسایی، ١٣٧٣: ٥١٣). «در اصطلاح ادبی قصیده به نوعی از شعر اطلاق می‌شود که بر یک وزن و قافیه با مطلع مصرّع و مربوط به یکدیگر و درباره‌ی موضوع و مقصودی معین از قبیل مدح پادشاه و تهنیت جشن‌ها و فتح‌نامه‌ها یا جنگ و شکر و شکایت و فخر و حماسه، مرثیه و تعزیت و مسائل اخلاقی و اجتماعی و عرفانی و دینی سروده شده باشد»(همایی، ١٣٨٠: ١٠٢). این‌ها تعاریف اصطلاحی قصیده هستند اما

هم‌چنان که شفیعی کدکنی می‌گوید: «باید بپذیریم که قصیده نـوع خاصـی از شـعر است با هندسه‌ای ویژه‌ی خویش که جمال‌شناسی خاص خـود را دارد و هرچـه از این هندسه و جمال‌شناسی دور شویم، از حقیقت این نوع شـعر دور شـده‌ایـم. بـه همین دلیل بسیار کم‌اند شاعرانی که بتوان آن‌هـا را در شـمار قـصیده سـرایان ادب فارسی به حساب آورد، بـا ایـن کـه کمتـر گوینـده‌آی اسـت کـه نظمـی بـا چنـان مشخصاتی به لحاظ قافیه و تعداد ابیات نسروده باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۵).

۲-۲. درون مایه

منتقدین شعر را به دو بخش تقسیم کرده‌اند: محتوا و فرم. منظور از محتوا، عقایـد و عواطفی است که در یک اثر هنری بیان می‌شود و منظور از فرم و صـورت نیـز تمام عوامل زبانی است که محتوا را بیان می‌کنـد. گروهـی اصـالت را از آن فـرم دانسته‌اند و گروهی اصالت را به محتوا داده‌اند. اما گروهـی دیگـر اعتقـاد دارنـد؛ چنین مرزی در شعر وجود ندارد و فرم و محتوا در شعر، هم چون جـسم و روح در انسان است که قابل تفکیک نمی‌باشد. آن‌ها معتقدند جدا کردن شکل و محتوا ممکن نیست. زیرا هرگز محتوایی بدون شـکل و شـکلی جـدا از محتـوا، امکـان نتواند داشت و این دور، اساساً از یکدیگر جدایی ناپذیرند. ولـی آن چـه در ایـن میان مهم است، این است که «شکل با تأثیرات خود روی محتوا می‌تواند توسـعه و تکامل آن را تسریع نماید، و یا برعکس راه را بر شـکوفایی آن بنـدد» (ترابـی، ۱۳۷۹: ۸۷).

شاعران پیشین ارزش و اصالت واقعـی را از آن محتـوا مـی‌آنگاشـتند و شـکل را دارای ارزش تبعی و عرضی می‌دانستند، آن‌ها هدف اصلی شعر را انتقال معنـی و شکل را به منزله‌ی ابزار تلقی می‌کردند:

گر سخن را قیمت از معنی پدید آید همی

معنوی باید سخن چه تازی و چه پهلوی

اما معتقدان به اصالت فرم می‌گویند: «در هنر طرز بیان مهم است و هنر چیزی جز ارائه‌ی شکل و قالب نیست. از دیدگاه اینان محتوا مهم نیست و درگیری با مسائل حاد اجتماعی نیز ضرورتی ندارد»(دستغیب، ۱۳٤۹: ۱۵۱). به نظر آن‌ها، اگر محتوا بر فرم غلبه پیدا کند و شاعر بخواهد به دغدغه‌های ذهنش اجازه بدهد که بدون هیچ آدابی سرریز کنند و بیرون بیایند، در حین این عمل، آفرینش هنری صورت نمی‌گیرد. «در تقسیم‌بندی [کلی] می‌توان گرایش محتوایی را در نظریه‌های اجتماعی، اخلاقی و مارکسیستی و گرایش صوری را در نظریه‌های صورتگرایان، طرفداران هنر برای هنر و سردمداران رمان نو یافت»(امین‌پور، ۱۳۸۳: ۱۷۱).

به هر صورت، شاعر با هماهنگ ساختن شکل زیبا و محتوای پویا، به قوام و استواری بنا رفیع شعر مدد می‌رساند. ویکتور هوگو در این زمینه می‌گوید: «همواره فقط یک شکل است که مناسب هر فکر واحدی است. شکل را بکشید تقریباً بلااستثنا فکر را کشته‌اید. شکل و محتوا به همان اندازه تفکیک ناپذیرند که گوشت و خون»(ولک، ۱۳۷٤: ۲۹۹).

با وجود این نظریه‌ها آن چه که در مرحله اول در یک اثر هنری به چشم می‌خورد، محتوا و مضمون آن است. اشتباه بزرگ شاعران ما در این است که تصور می‌کنند با جور کردن مقداری ایماژ و تعبیر تازه و گنجانیدن آن‌ها در یک قالب غیرمعمولی می‌توانند شعری ناب بسرایند. «در واقع علی‌رغم خودپسندی‌های اقلیت شکل‌گرا و معما سرا که جامعه‌ی فرهنی بسیار گسترده‌ی تشنه «محتوا» را به هیچ می‌گیرند و جهان شعر و دوستداران آن را محدود به جمع همگنان و ستایندگان انگشت شماری می‌دانند که در اسارت شعر به سر می‌برند، امروزه اساساً منظور نظر مردم آگاه و ادب دوستان صاحب‌نظر و آنان که دنبال ادبیات واقعی می‌گردند، بیشتر و بیشتر از هر چیز محتوا بوده و هست»(ترابی، ۱۳۷۹: ۹۰ و ۹۱). اما اصرار در اهمیت محتوا نباید حمل بر کم بها دادن به «شکل» به ویژه به هماهنگی میان شکل و محتوا شود، زیرا چنان که

می‌دانیم این هماهنگی تا آن جا مهم است که تشکیل شعر، چیزی جز حاصل هماهنگی بین شکل و محتوا شمرده نمی‌شود.

هنگام بررسی اشعار یک شاعر، یکی از مسائلی که باید مورد توجه قرار گیرد، محتوا و درون مایه‌های شعری اوست. اگر تصویر و موسیقی به طور غیرمستقیم نمایانگر روحیه‌ی شاعر است. موضوع و محتوای شعر به طور مستقیم افکار و عقاید او را منعکس می‌کند. آن چه در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. مضمون‌ها و درون مایه‌های قصاید طالب است.

۳. پیشینه‌ی بحث

در باب پیشینه‌ی این بحث، مقاله‌ای با این رویکرد در باب اشعار طالب یافت نشد، تنها برخی اشاره‌هایی به صورت پراکنده و مختصر در این باب کرده‌اند که از جمله‌ی آن‌ها فرامرز گودرزی در کتابی تحت عنوان «شاعر هنرمندی که شایسته این فراموشی نیست» به برخی از درون مایه‌های اشعار او اشاره کرده است. (گودرزی، ۱۳۸۱: ۱۵۰-۱۶۲)

٤. درون مایه‌های قصاید طالب

٤-۱. مدح

مدح از نخستین موضوعاتی است که شاعران پارسی گو طبع خود را بدان آزموده‌اند. «بسیاری از شاعران ایران از دوره‌ی صفاری به بعد به مناسبت‌های خاص، شعر خود را در خدمت ستایش از امیران و پادشاهان و بزرگان قوم قرار دادند و در روزهای رسمی و اعیاد و جشن‌های ملی و مذهبی و پیروزی‌های نظامی به خواندن قصاید مدحی در حضور بزرگان پرداختند»(رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۸۰). مدح در کنار شعر عاشقانه و شعر عارفانه رایج‌ترین مضمون در ادبیات به ویژه شعر فارسی است. اگر چه می‌توان گفت: «مدایح مبالغه‌آمیز شاعران در وصف ستم‌گران تاریخ و ارباب زر و زور، به سان داغ ننگی بر سیمای ادبیات فارسی، خاصه شعر، قرار گرفته و هم چون

لکه‌ی سیاهی در افق درخشان علم و ادب این سرزمین نمودار شـده و از عظمـت آن کاسته است» (وزین‌پور، ۱۳۷۹: ۸)، اما از طرف دیگر، ایـن مدیحـه سـرایی‌هـا فوایـد زیادی نیز برای فرهنگ و ادب‌مان داشته است. از مهم‌ترین محاسـن حـضور مدیحـه سرایی در شعر فارسی این است که از بررسی آن به ویژگی‌های تـاریخی و اجتمـاعی هر دوره، به خوبی آشنا می‌شویم. «شعر مدیح، گذشته از ارزش‌های زبانی و هنـری‌ای که می‌تواند داشته باشد، یک ارزش اجتماعی و تاریخی عام نیز دارد که رسـیدگی بـه اعماق آن ما را با گذشته‌ی اجتماعی ما، بیش از هر سند مستقیم تاریخی، آشنا می‌کنـد و اگر روزی بخواهیم تاریخ اجتماعی مردم ایران را قدری دقیق‌تـر از آن چـه تـاکنون شناخته شده است، مورد بررسی قرار دهیم کاوش در اعماق ایـن مدیحـه‌هـا بهتـرین زمینه‌ی این گونه مطالعات می‌تواند باشد»(شفیعی کدکنی، ١٣٨٤: ٨٣)

از آن جایی که قصیده، قالب اصلی مدیحه سرایی بوده است، با نگاهی گـذرا بـه دیوان پرحجم طالب دیده می‌شود که مدح و مدیحه سرایی پربسامدترین مضامین در دیوان این شاعر می‌باشد. اشعار مدحی طالب غالباً در دو دسته‌انـد: او هـم بـه خاطر داشتن مذهب تشیع ائمه معصومین به ویژه حضرت علی(ع) را مدح کـرده و هم به خاطر داشتن مقام ملک الشعرایی و به اقتضای موقعیت خود و تقربی که به دیگر سران داشته، پادشاهان و رجال معـروف عهـد را مـدح کـرده اسـت.(۱)

طالب به مدح‌های خود در جای جای قصایدش اشاره کرده است؛ مانند:

شـرف بـود مـن مـداح پیشـه را به کـلام
ولی چو مدح تو گویم کلام را شرف است

(دیوان: ۱۵)

ز بس در طاعت انشاء مدحت — بود در مذهب من کفر تأخیر
قلم را سر چو مار گرزه کوبـم — زمانـی گـر بیـاساید ز تحریر
همین شغلم بود کاویزم از جان — دعایت با ثنا چون شکر و شیر

(همان: ۱۰۰۲)

مدح‌های وی گاهی با اغراق همراه است:

گر نظرت بر دکان کوزه گر افتد   مشربه زر کند سفال گلین را

(همان: ۸)

گاهی اغراق را تا به جایی می‌رساند که منجر به ترک ادب شرعی می‌شود:

به فکر کنه ذاتـش عقـل کـل را   دمـاغش مستعـد اخلال است

(همان: ۱۵)

طالب معمولاً در آخر قصاید و به ندرت در اثنای آن ممـدوح را مـدح مـی‌کنـد؛ مانند:

کز جهان تا نام وز گیتی نشان برجا بود

حف شاهنشاه عدل آیین جهانبانی کنـد

دشمن جاه‌وجلالش روز و شب در خون خویش

همچو طفل غنچه بازی‌های پنهانی کند

(همان: ۱۸)

وی به دعای پایانی مدح چنین اشاره می‌کند:

طریق مدح طالب طی نمودی   کنون راه دعا طی کن به شبگیر

(همان: ۱۰۰۲)

مدح را راه به پایان برسان   گـرچـه ایـن وادی بی‌پایان است.

به دعا رو که پی یارب تو   خیل خیل میلک آمین خواه است

(همان: ۹۹٤)

در مدح گاهی همانند شعرای دیگر طلب صله می‌کند:

شبیه خود صله این قصیده بخش مرا

اگرچه نیست چون خدا ترا شبیه و نظیر

(همان: ۱۰۰۹)

البته این مورد اخیر در مدایح طالب بسیار انـدک اسـت و ایـن مـی‌ـواند یکیـاز جنبه‌های درخشان شعر مدحی او محسوب شود. «مسلّم است که شاعران مدیحه سرا در سرودن قصیده قصد قربت نداشته‌اند، بلکه می‌خواسته‌اند مقابل وظیفـه‌ای که به عهده دارند از بخشش ممدوحان بهره‌مند گردنـد»(شـهیدی، ۱۳۸۷: ٤). بـه

همین جهت دیوان شاعران مدیحه گو پر است از اشعاری که بـا زبـانی لطیـف و مهرآمیز از تأخیر وصول صله و نرسیدن آن گله‌مند شده‌اند. حال آن که طالـب در اشعار ستایش آمیز خود از ممدوح تقاضای صله و بخشش نمی‌کرد و در اشعاری از این قبیل یا تمثال او را طلب می‌کرد و یا از وی درخواست سرپرستی و تربیت خود را می‌نمود. فقط در یکی دو قطعه شعر و در پوششی از استعارات لطیـف و آن هم با مناعت طبع وقتی به اصطلاح کارد بی‌نوایی به اسـتخوانش رسـیده بـود تقاضای کمک مادی نموده است:

فرزانه صاحبا منم آن کز غرور طبع	چین جبین به اهل سخا می‌فروختم
کج می‌نهاد چون سر طبعم کلاه فقر	وارستگی به ارض و سما می‌فروختم
بودم اگرچه از شعرا لیک از سلوک	شـأن نجـابـت امـرا مـی‌فـروخـتم
حاجت گرفته دانم ار نی در این بساط	کی عرض خویش چون شعرا می‌فروختم

(دیوان: ٢٤٥)

٤-٢. وصف:

وصف «عبارت است از نقاشی و تابلوسازی، اعـم از ایـن کـه شـاعر بـه مجـسّم نمودن مشهودات و محسوسات طبیعی و جسمانی، مانند توصیف مناظر مختلـف طبیعت، مجالس بزم، معرکه‌های رزم و شـکار یـا جمـال معـشوق بپـردازد و یـا حالات روحانی و تأثرات نفسانی خود را چون عشق و نفرت و مهـر و کـین و... تصویر نماید»(رستگارفسایی، ١٣٧٣: ١٦٠). آن چه از گفته‌های مدیحه سرایان بـه عنوان شعر می‌توان بیرون کشید، مقدمه‌ای است کـه قبـل از شـروع بـه مـدح در چکامه‌ی خود آورده و به وصف زیبایی‌های طبیعت پرداخته‌اند: از بهار و خـزان، از طلوع آفتاب و فرو افتادن شب و جلوه‌گری ستارگان، از نقش و نگـار بهـار یـا رنگ‌آمیزی خزان، توصیف‌های بدیع گسترده و یا از صحنه‌هایی از عشق ورزی و تغزّل آراسته‌اند و خلاصه به نحوی هیجان‌های روح خود را بیرون ریخته و یـا از تخیّلات و آرزوهای خود دم زده‌اند.

یکی از چشم‌گیرترین درون مایهٔای قصاید طالب وصف است. طالب وقتی می‌خواهد ممدوح را مدح کند قبل از آن و غالباً در آغاز قصاید دست به توصیف می‌زند و گاهی بدون در نظر داشتن مدح، کل قصیده را به وصف اختصاص می‌دهد و در بعضی مواقع هم تلفیقی از مدح و وصف ارائه می‌دهد. توصیفات طالب شامل وصف طبیعت، فصول چهارگانه، قلم، اسب، شهرهایی که دیده است، شکارگاه و دایره افکندن و شکارکردن و... است که در اینجا به تعدادی از آنٔا اشاره‌ی مختصری می‌شود.

بیشترین وصفیات طالب را وصف فصول چهارگانه به ویژه وصف فصل بهار تشکیل می‌دهد. وی وصفیات زیبایی درباره‌ی بهار و شکوفایی باغ و گل و بوستان و جلوه‌های گوناگون طبیعت و آب و هوای نشاط‌انگیز بهار دارد. گاهی نیز همانند منوچهری به توصیف انواع پرندگان بهاری و نغمه‌های روح‌بخش آن‌ها می‌پردازد. وی در قصیده‌ای به مطلع زیر و با ردیف قرار دادن کلمه «نوروز»، فصل بهار را وصف می‌کند:

شکوفه طرب افشاند بر جهان نوروز
شکفته ساخت جهان را چو گلستان نوروز
(دیوان: ۱۰۱۶)

نیز در قصیده‌ای به مطلع:

چنان بخار زمین تیره ساخت آب زلال
که قطره بر لب جو می‌کند نیابت خال
(همان: ۵۰)

آب و هوا و وضعیت طبیعت در تابستان را وصف می‌کند. درباره‌ی گرمای تابستان می‌گوید:

ز بس تلوّن اجسام ز آفتاب تموز — پی نسیم توان دید بر سطوح خیال
در این هوا جگر تازه تا زنوک مژه — به نیم راه گریبان رسیده گشته زگال
به عهد جلوه تأثیر آفتاب تموز — به غایتی شده اجسام منعقد سیّال

که آب آینه با انجماد ذاتی خویش		همی به موج در آید ز غوطه تمثال

(همان: ۵۰)

درباره‌ی خزان و زمستان و طبیعت مختصّ آن‌ها نیز و صفیاتی دارد؛ مانند:

فصــل خــزان آمـده حسـن رزان آمـده

بـاد شـده رنـگ ریـز آب شده رنگ‌چین

فرش بگسترده باغ رنگ به رنگ از خزان

هـر یـک از آن سـاختـه شبنـم درّ ثمیـن

(همان: ۱۰٤٦)

درباره زمستان می‌گوید:

گـاه زمستان شده گشته رواج تنـور		در تن کرسی خزان دافع سرما گزین

مغز بخاری شده دخمه سودا ز دود		عود قماری بخور داده برون ز آستین

(همان: ۱۰٤٦)

طالب هنگام وصف قلم از ابعاد گوناگون به قلم نگاه کرده و آن را وصف می‌کند. درباره‌ی حرکت، صریر، دو سر بودن، مرکب‌آلود بودن قلم و... و صفیات زیـادی دارد؛ مانند:

مستـانه روی بـر ورق لالـه و نسـریـن

با آن که در این باغ نه شبنـم نه صبـائـی

داری دو زبان هر دو سرافکنده و مجروح

زآن روی خروشی چـو خروشنـده نـوائی

(همان: ۱۱٤)

در جای جای قصایدش می‌ـوان توصیف قلم را مشاهده نمـود. ابیـاتی کـه ذکـر گردید از قصیده‌ای است که کل قصیده بـه توصـیف قلـم اختـصاص داده شـده است.

طالب در وصفیات خود مثل شعرای پیشین و به اقتضای آن‌ها اسب را نیز وصف کرده است. وی دویدن و حرکت اسب را به رفتـار بـاد، کبـک، کبـوتر، سـحاب، نسیم، طاووس و... تشبیه می‌کند. درباره‌ی زیبایی و رنگ پوست اسب می‌گوید:

از خط و خال تنش چه شـترح دهـد کس
دیـده نـــه ایـــدر نـگار دسـت بتـــان را
(همان: ٦)

گردنش صفحه تقویم ز بس نقش و نگار
وز خط و خال بر آن صفحه معتبر جدول
(همان: ١٠٣٤)

طالب بعضی از اندام‌های اسب مانند گوش، یال، سم و نعـل آن، زبـان، گـردن و سینه را نیز وصف کرده است. درباره‌ی پوشش ظاهری اسب مانند زین و لگام بـا غلو چنین می‌گوید:

فلک جناح و ثریا لگام و منطقه تنگ　　　هلال زین و قمر هیکل و مجرّه مقام
(همان: ٦٨)

شهرها نیز در دیوان طالب جایی بـرای خـود بـاز کـرده‌انـد. در روح حـسّاس و تأثیرپذیر او نسبت به اماکن بازتابی هست که مـی‌ـوان آن را مولـود احـساسات شاعر دانست. در قصیده‌ای به مطلع:

خوشا لاهور و فیض آب لاهور　　　به طاعت میل شیخ و شاب لاهور
(همان: ٤٠)

آب و هوای شهر لاهور و خلق و خوی و ویژگـی‌هـای مـردم لاهـور را وصـف می‌کند. درباره دهلی می‌گوید:

همه آلات لهو آلات دهلی　　　همه اسباب عیش اسباب لاهور
(همان: ٤٠)

در قصیده‌ای به مطلع:

شد آسان طی ره دشوار کشمیر　　　به اقبال شهنشاه جهانگیر
(همان: ١٠٠٠)

راه‌های صعب‌العبور، باغ، بوستا، کوه، مناظر طبیعی و دلگشای کشمیر، آب و هـوا و خاک آن را وصف کرده است. همچنین در قصیده‌ای دیگر با مطلـع زیـر آب و هوا و مناظر طبیعی کشمیر را دوباره وصف کرده است:

نوای مرغ طـرب این بـود به گاه صفیـر

که باده باده هند است و گل گل کشمیر

(همان: ۱۰۰۵)

علاوه بر این‌ها، توصیف مجالس بزم که باده گساری و موسیقی آن‌هـا را گـرم و پرشور ساخته در زبان طالب زیاد آمده است، ستایش باده، توصیف آلات طرب و تشبیهات بدیع و گوناگون درباره‌ی انواع سـازها از نـوک خامـه‌اش جـاری شـده است.

۴-۳. وعظ

وعظ و پند یکی از موضوعات اصلی شعر فارسی از دیربـاز بـوده اسـت، کـه بـه اصطلاح به آن ادب تعلیمی می‌گویند. «نمونه‌ی این قسم شعر و ادبیـات عبـارت است از بهشت گمشده میلتون، کمدی الهی دانته، بوستان سـعدی، قـصاید ناصـر خسرو و... شعر تعلیمی به معنی خاص و محدود خود و طبق نمونـه‌هـای سـنتی اروپـایی، شـعری اسـت کـه عقیـده‌ای خـاص را عرضـه مـی‌کنـد یـا چیـزی را می‌آموزد...»(فروشیدورد، ۱۳۶۳: ۷۲)

طالب گاهی در لابه‌لای مدح و وصف چـون حکـیم اخلاقـی جلـوه مـی‌کنـد و مخاطب را وعظ می‌دهد. وعظ اگرچه از لحاظ بسامد نسبت به مدح و وصف در قصاید طالب کتر است ولی این مقدار هم نشان می‌أهد که آن چنان کـه بـه مـدح نظر داشته، از پند و وعظ مخاطب نیز غافل نبوده است. نکته‌ی مهم در اینجا ایـن است که طالب تا آن جا که می‌توانست پند را با مدح می‌آمیخت تا از تندروی‌هـا و ستمگری‌های ممدوح بکاهد و از این منظر یادآور سعدی است که در بـسیاری از قصاید خود شیوه‌ای متفـاوت در پـیش گرفتـه اسـت و بـا شـهامت و دلیـری فراوانی، به ممدوح درس آزادگی و اخلاق و فـضیلت داده و بـه جـای ایـن کـه مداحی متملق و دروغ‌پـرداز باشـد، وظیفـه‌ی معلمـی صـرحی و روشـن بـین و تهذیب‌گر را به عهده گرفته است:

هستنـد فـی‌المثـل گلّـه گوسپند خلق

کانرا خدای صاحب و والی شبـان بود

صاحب به جای او دگری را شبان کند

چون بنگرد که بر گلّـه نـامهـربـان بود

(دیوان: ۲۸۲)

وی در پند دادن بیشتر جنبه‌های اخلاقی و دینی را در نظر می‌گیرد. بـرای تنبّـه و بیداری از غفلت می‌گوید:

لشگر غفلت مباد بر تو شبیخـون زنـد ای مـژه اشکبـار دایـم بیـدار باش

نقد اشارات غیب می‌رود از کیسه زود از حرکات فلک جمله خبردار باش

(همان: ۴۸)

وی به مخاطب مهر و محبت و دروی از خصومت را توصیه می‌کند:

در خصومت بریز صـاف محبـت بنوش

شیـوه اغیـار چنـد پیشه کنـی یـار باش

تا نرسانی به خلق در همه صورت گزند

آتـش بـی‌دود شـو یـا گـل بی‌خار باش

(همان: ۴۷)

به قناعت و دوری از حرص و آز این چنین تشویق می‌کند:

در شکن دام حرص بند مشو هم چو مور

بلکـه قنـاعـت شعـار بر صفت مار باش

(همان: ۴۸)

چو بشنوی که قوی دست گشته لشگر آز

بـه دفعشـان حشـر انـدر حشـر بفـرست

(همان: ۹۸۷)

ره حـرص چـون زاغ و کـرکـس نپـویـد

قنـاعـت کنـد چـون همـــایـون همـائـی

(همان: ۱۰۵۲)

برای کناره‌گیری از هوی و هوس می‌گوید:

لب میالای به جیحون هوس　　　کز کران تا به کران بی‌نمک است

(همان: ۱۲)

طالب تن به سختی دادن را سفارش می‌کند:

وادی آسانی نهد دام کسالت به پای　　　سالک ره گر شوی در ره دشوار باش

(همان: ۴۸)

کبر را مایه سرافکندگی می‌داند:

مکن کبر کز شومی کبر شیطان　　　به تحت‌الثری ز آسمان اوفتاده

(همان: ۹۱)

قصیده‌ی زیر که ابیاتی از آ» گلچین شده نمونه‌ی خوبی از اشعار طالب در پند و موعظه است و از مضمون آن به افکار بشر دوستانه‌ی او پی‌می‌بریم:

به هر چه دست رسد زین و آن دریغ مدار
چو مهر پرتو خویش از جهان دریغ مدار
به فیض عام چو ابر بهار دست برآر
درّ از محیط و گل از بوستان دریغ مدار
نثار کن همه اسباب در ره احباب
به جز حلال خود از دوستان دریغ مدار
تو را که دست دم آبی و لب نانی
به دوستان چه که از دشمنان دریغ مدار

(همان: ۹۹۹)

٤-٤. مفاخره

مفاخره یا خودستایی در بیان همه‌ی شاعران هست، حتی گویندگان بزرگی که به خودستایی نیازی ندارند و این امر شاید ناشی از این معنی باشد که هنرمندان باید به نبوغ و مهارت خود واقف باشند، بدون اعتماد به قریحه و موهبت خویش بارور نمی‌شوند. شاید یک دلیل آن، وجود رقیبانی بوده است که می‌خواسته‌اند از

شأن آنان بکاهند پس ناچار بوده‌اند که شایستگی خود را به زبان آرند. «در آنادواری که انتقاد به معنی صحیح خود خیلی متداول و رایج نبوده و بالا رفتن شأن و مقام شاعری چندان متوقّف بر قدرت ادبی و بر افکار عمومی زبانش نبوده، بلکه تا درجه‌ای بسته به تصادف بوده و تا حدّی بر این قرار داشته است که به دربار پادشاهی یا محضر وزیری راه یابد و زورمند متنعّمی از مدایح وی سرمست شود و او را حمایت کند، در چنین اوضاع و احوالی شاعر مجبور بوده است از قدرت طبع و فضایل خود دم زند»(دشتی، ۱۳۸۱: ۱۹۳).

اشعاری که طالب درباره‌ی فضل و برتری خود سروده است زیاد و بیش از اغلب شاعران بزرگ است، که علاوه بر قصاید در دیگر اشعارش نیز دیده می‌شود. اکثر شعرای هندی در اشعار خود فخریاتی دارند که خود را برتر از دیگران می‌اانند. آن‌ها حتی به شعرای قبل از خود به چشم حقارت نگاه می‌کنند. طالب هم مثل هم طرازانش در این میدان گوی سبقت را ربوده است. وی در مفاخراتش بیشتر به شعر، سخن و دانش خود می‌بالد تا خصوصیات دیگر خودش مثل قدرت، شجاعت، دلیری و... که در قصایدش دیده می‌شود. یکی از ویژگی‌های فخریات طالب این است که وقتی در پیشگاه ممدوح می‌خواهد دم از سخن خویش زند به کاستی‌ها و کم ارزش بودن شعرش اشاره می‌ند و زمانی که خود را با شعرا و سخنوران می‌سنجد، خودش را بالاتر از آن‌ها می‌داند. طالب در قصیده‌ای که میرزا محمد شفیع مازندرانی را مدح کرده به فخریات خود اشاره کرده است:

خدایگانا گر یابم از تو دستوری
به وصف خود و سه بیتی کشم به ذیل سواد

هزار نغمه فخریه بر لبم گرهست
کز آن یکی نتوانم ز شرم بیرون داد

(دیوان: ۲۱)

طالب در فخریاتش خود را شاعر نه بلکه ساحر می‌داند:

ولـی شکـر کـز امتیــاز طبیـعـت   نـه از شـاعـران بلکـه از ساحـران

(همان: ٥٩)

زبان سخن خود را اعجاز می‌داند:

بارها با لهجه اعجاز بر گوشت زدم   آن چه طبع ذوفنونم در سخنرانی کند

(همان: ١٦)

طالب نوآوری و تازه‌گویی خود را مایه شرمساری شاعران زمانش می‌دان:

بـدین شوخ‌طبعـی بدیـن تازه‌گویی   زهــی خجلـت شـاعــران زمـانـم

(همان: ٥٩)

خود را فخرالشعرا قلمداد کرده است:

فخـرالشعـرا طالب شـاداب ضمیرم   کآوازه گوشم گهـر گـوش بـلاد است

(همان: ٩)

در شاعری مقام خود را بالاتر از هفت آسمان می‌داند:

پوشم سلب شعر چو دانم که تو دانی   کان پایه مرا ثامن این سبع شداد است

(همان: ١٠)

به نازک طبعی خود چنین اشاره می‌کند:

شاهد طبعم که از بس نازکی ناید به چشم

بوی یوسـف در دمـاغ پیـر کنعـانـی کند

(همان: ١٦)

در مقایسه‌ی شعر خود با اشعار دیگران می‌گوید:

هـرکه با مـن نظـم سنجـد در بساط روزگار

آن چنان باشد که بلبل یاد خوشخوانی کند

(همان: ١٦)

خود را بهترین فصیح‌گو می‌شمارد:

عقل داند که افصح عجمی   پخته دست توست خام سخن

(همان: ٨٥)

شعر خود را در فصاحت حتی فصیح‌تر از اشعار عربی می‌داند:

تا زبان را گر زنم عطر فصاحت بر مشام
تازه گردد از بخورم روح اعشی و جریر
(همان: ١٤٢)

در ثنای تو سواد سخنم
ناسخ نسخه صد سحبان است
(همان: ٩٩٣)

در کنار فصاحت از پرمعنی بودن کلامش نیز سخن می‌گوید:

ننموده به حسن معنی تو — یوسفی سر برون ز چاه سخن
(همان: ٨٤)

به گونه گونه کلامم فصاحتیست بلیغ — به شعبه کلامم بلاغتیست تمام
(همان: ٦٩)

طالب شاعران بزرگ و سرآمد فارسی‌گو را در مقابل خود کم‌مایه شمرده و خود را والاتر از آن‌ها می‌داند. در این باره می‌گوید:

قدما قلزم نطقن ولی — زان میان گوهر من تابان است
کذب سوگند سنائی را فاش — آیت ناطقه‌ام بهران است
انوری نیز در این تنگ زمین — دانه افشاند ولی فرق آن است
جو گندم محصول وی است — حاصل من گهر و مرجان است
(همان: ٩٩٤)

وی در جاهای دیگر قصایدش نیز می‌گوید:

مجموعه خیال من آمد به روی کار — منسوخ گشت نسخه دیوان انوری
آتش فشاند عنصر طبعم بر این بساط — با خاک گشت یکسان ابیات عنصری
(همان: ١٠٨)

پیامبر منم معجزات سخن را — سنایی و خاقانی از امتانم
(همان: ٥٨)

انوری گر میدان من استی حاضرم

ور ظهیر فاریاب اینک من و اینک ظهیر

(همان: ۴۲)

در جای جای قصایدش خود را همپایه یا برتر از انوری، سعدی، سنایی، خیام، خاقای، ظهیر و عنصری شمرده است. او خود را حتی از افلاطون و ابن‌سینا برتر می‌داند:

در گلخن من طبع فلاطون به سرانگشت

اخیر طلب از توده صد ساله رماداست

(همان: ۱۰)

شفا نسخه‌ای از اشارات کلکم اشارات رمزی زسر بیانم

دلیل و منشاء این همه مفاخره شاید به‌خاطر این است که طالب خود را در بیشتر علوم استاد می‌دانسته است.

پا بر دومین پایه‌ی اوج عشراتم

و اینک عدد فنم از آلاف زیاد است

بر هندسه و منطق و بر هیئت و حکمت

دستی است مرا کش ید بیضا ز عباد است

(همان: ۱۰)

طالب در اغلب قصاید خود علاوه بر مدح ممدوح اشعاری در ستایش خویش سروده و در این راه گاهی به قدری افراط نموده، که به‌نظر می‌رسد قصیده را در ستایش خود به‌نظم درآورده و در ضمن آن یادی هم از ممدوح نموده است.

برای مثال در قصیده‌ای به مطلع:

اگر زاغ و گر صعوده‌ی ناتوانم همین بس که در جرگه‌ی بلبلانم

(همان: ۵۷)

که در مدح میرزا قاضی سروده شده، طالب در اغاز از مدح ممدوح شروع می‌کند، اما پس از چند بیت به مدح خود می‌پردازد و سپس تجدید مطلع مرده و دوباره به ستایش خویشتن می‌پردازد:

منم کاتش افروز نطق و بیانم　　　زمین زاده‌ی برتر از آسمانم

(همان: ۵۷)

پس از سرودن چندین بیت دیگر، با افسوس می‌گوید که قلم را توان توصیف او نیست و به همین جهت به خودستایی خاتمه داده و می‌گوید:

ره وصف خود چون کنم طی درغا　　　قلم کوتهی می‌کند در بیانم

(همان: ۵۷)

در این قصیده که در حدود صد و شصت بیت دارد شاعر چندین بار تجدید مطلع نموده و قسمت اعظم آن را به خودستانی اختصاص داده و پس از سرودن چند بیت در ستایش میرزا غازی باز به مدح خود پرداخته است و از این حیث شاید در ادبیات کم نظیر باشد.

٤-٥- بث‌الشکوی

شکوه و گلایه در جای جای دیوان طالب به چشم می‌خورد. زندگی پر از درد و ملالی که طالب داشت، غم غربت و دوری از دیار وطن باعث می‌شد وی گاهی از زندگی، بخت و روزگار شکوه سر دهد و زبان به طعنه و گلایه باز کند و گاهی هم از بی‌رونقی بازار شعر و نبود سخندان و سخن‌شناس، یکی از خصوصیات قصاید او بدبینی نسبت به اهل زمان است. برخی از قصیده سرایان دیگر نیز لب به شکایت گشوده‌اند. مانند قصیده‌ی معروف ظهیر فاریابی: «مرا زدست هنرهای خویش فریاد...» یا ناله‌های زاری که کمال‌الیدن اسماعیل کرده است. ولی غالباً شکایت آن‌ها از این است که قدرشان مجهول ماندن و متناسب با توقّع یا هنرشان صله نیافته‌اند. در صورتی که شکایت‌های طالب جنبه‌ی کلّی دارد و از فقدان فضایل و مکارم یا رواج بازار نالایقان می‌نالد. «اشخاصی که فضایل و

مکارم را می‌ستایند ولی آن را شکه‌ای رایج نمی‌بینند به اوضاع بـدبین مـی‌شـوند. انسان آراسته به مبادی فاضله هنگامی که اوضاع زمانه را هـم آورد تمنِیـات بلنـد خود نمی‌یابد و رفتار دوسـتان و آشـنایان را هـم تـرازوی توقـع و انتظـار خـود نمی‌بینـد لـب بـه شـکایت مـی‌گـشاید. دوره‌ی زنـدگانی پـر از شـر و نـاملایم، فرومایگان به واسطه‌ی فرومایگی به نمعمت و مقام می‌رسـند، راسـتی و درسـتی، وفا و صفا، مردمی و حق شناسی در هنگام کمیاب است.» (دشـتی، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

شکایت‌های طالب از این قرار است.

او در مورد دل‌آزردگی خود و حقد و مخالفتی که از مردم مشاهده می‌کرده است، می‌گوید:

چه باعث است مرا این فتنه را نمی‌دانم

که عالمی به من افکنده‌اند طرح جدال

مرا خلاق و نزاعی به کس نه حیرانم

که مردمم ز چه افتاده‌اند در دنبال

(همان: ٥٤)

نمک خلق نمک‌چش کردیم

آبشان بی مزه نان بی‌نمک است

(همان: ۱۲)

طالب آنچه که از اشعارش برمی‌آید از بخت خود آن‌گونه که انتظار داشته بهره‌ای ندیده است. درباره‌ی پریشان‌بختی خود می‌گوید:

از هنر چندان که دانی جمع دارم در بساط

لیک بختم زان میان گاهی پریشانی کند

(همان: ۱۷)

اگر تنزلزل بخت منش مدد نکند

ز آسمان نرسد تا ابد قضا به زمین

(همان: ۸۸)

گاهی نیز شاعر فصل و دانش و شعر و شاعری را مایه‌ی حسرت و ناکامی خویش دانسته و از بخت بد خویش شکوه نموده است گویی این اشعار زبان حال هنرمندان همه‌ی قرون است:

نه فال بزرگی زنم نی امیری / من و ذوق درویشی و گوشه‌گیری
نچیدم گلی از بهار طبیعت / که نه فضل بادا نه دانش‌پذیری

(همان: ۱۰۹)

بده جامی و زاین تنگم برون‌آر / که بر من توبه چون دانش وبال است.

(همان: ۱۳)

طالب به روزگار و زمانه هم اعتراض می‌کند، از این که بخت و روزگار به کام مرادش نیست، زبان به طعن زمانه می‌گشاید. او دشمن اصلی و باعث گرفتاری‌هایش را فلک و روزگار می‌داند نه کس دیگر:

این گردون کند، از خصم چه نالم / اوست، نه دشمن سزای کشتن و بستن
دسترسم نیست ورنه فرق فلک را / در ته پا سودمی چو سرمه به هاون
گر رسدم دست و تیغ آه به گردون / خون فلک را کنم چون طوق به گردون

(همان: ۸٤)

ز بس کز فلک نیش خوردم نیاید / به چشمم یکی افعی جان گزائی

(همان: ۱۰۵۱)

در قصیده‌ای که از شاعران دون مایه شکایت می‌کند به ایهام به روزگار هم طعنه می‌زند:

آه زین بذله‌سرایان زمان / که زمان شان چو بیان بی‌نمک است.

(همان: ۱۳)

او این همه خواری را از زمانه می‌بیند:

ترحمی که به چنگ زمانه خوارتم / ز دسته‌ی گل در دست صاحبان زکام

(همان: ٦۹)

طالب از اندوه و غم‌هایی که دامنگیری وی می‌شد، چنین می‌گوید:

گره بر گره دارم از ابروی غم
خطا شد چه ابرو دم مار دارم

(همان: ۵۵)

سر جوش عمر بس که به غم صرف کرده‌ام
پیر فلک دریغ خود بر جوانیم

(همان: ٤۰)

ندارم جوی راحت وگر بکاوی
غم و درد خروار خروار دارم

(همان: ۵۵)

این همه غم و غصه که وجود طالب را گرفته بود، او را به حزن و ناله‌های حزین وادار می‌کرده است. او در جای جای دیوان •خود بـه مویـه‌هـایش اشـاره کـرده است:

شب و روز در شغل خونابه‌ریزی
سر تیغ مژگتم شررربار دارم
نه از گریه آسایم و نی ز افغان
دل و دیده را بر سر کار دارم

(همان: ۵۵)

بس است چند زنم فال گریه چون اطفال
گهی به حالت مستی گهی به هشیاری
ملول شد دلم ای چشم خونفشان تا چند
کنی بر این ورق نیل ارغوان کاری

(همان: ۱۱۹)

طالب آن‌قدر از گریه و ناله‌های خویش گفته است که حتی قصیده‌ای با مطلع زیر را با ردیف قرار دادن «گریستن» سروده و ناله‌های خود را به تصویر کشیده است:

شرط است بی تو در دل شب‌ها گریستن
کردن بیان شوق و در اثنا گریستن

(همان: ۷۲)

روی هم رفته شکایت‌های طالب بـدبینی و تاریـک فـردی خاقـانی را بـه‌خـاطر می‌آورد که اصل زندگی و دنیا را در درد و رنج می‌بیند.

٤-٦- استغفا

یکی دیگر از درون‌مایه‌های قصاید طالب استغنا است. طالب با این که مدح می‌گوید و بعضی وقت‌ها صله دریافت می‌کند ولی همیشه استغنای طبع دارد. وی از ننگ منّت پرهیز کرده و تن به آن نمی‌دهد:

نپوشم بدن زآنکه در سر نگنجد　　　غرور مرا ننگ منت‌پذیری
وگر ناگزیر از لباسی بود تن　　　مرا پوست بس کسوت ناگریزی

(همان: ١٠٥٦)

قناعت و خرسندی خود را چنین ابراز می‌کند:

به امتیاز لباس و غذا نیم در بند
کر اهل حال نزیبد تتبع اطفال
به هرچه می‌رسد از دوست شاکرم شاکر
شکر نباشد حنظل قصب نباشد شال

(همان: ٥٤)

وی به‌خاطر همت بلندی که دارد سازگاری را بهتر از اظهار نیاز می‌داند:

با تیرگی بساز که این جان بی‌فروغ
شمعی است کشتنی و چراغی است مردنی

(همان: ١٠٥٨)

طالب در اشعار خود بارها به کمال استغنای خود اشاره نموده و انگیزه‌ی خود را در شاعری جوانی و هنگامه داری می‌داند، اگر به شرح حال وی توجه کنیم، به درستی گفتار وی پی می‌بریم. زیرا طالب در بارگاه ملکش‌خان و بعدها در ملازمت عبدالله‌خان فیروز جنگ با فراغ بال زندگی می‌کرد و اگر منظورش گرداوی مال و کسب ثروت بود می‌توانست با استفاده از مقام مهرداری اعتمادالدوله به همه چیز برسد ولی او همواره برای رسیدن به مقامات والاتر در زمینه‌ی شعر و هنر کوشش می‌کرد و در این راه به سیم و زر توجهی نداشت. «طالب در هر موقع عوانش را محفوظ نگاه داشته است. به نام اعتمادالدوله

نامه‌ای منظوم نوشته و در آن می‌گوید: مردمی که شاعری اختیار می‌کنند دوگونه‌اند: یکی مردم پست هستند که از حیث پیشه و شغل به این کار می‌پردازند، دوم اشخاص عالی طبع‌اند که خدا فطرتا آن‌ها را شاعر آفریده ... او تفصیل این دو صفت را نوشته و بعد می‌پرسد:

گدا شاعر و میرزا شاعری هست　　ندانم مرا برچه هنجار داری

بعد خود جواب می‌دهد:

من از شاعری شکرالله که دارم　　به بخت بلند تو امیدواری

که گر دهر یک دانه یاقوت گردد　　در او بینم از چشم بی‌اعتباری

(گودرزی، ۱۳۸۲: ۲٦٦)

٤-۷- حسب حال

در جای خالی قصاید طالب می‌توان حسب حال و سرگذشت زندگی وی را مشاهده کرد. زادگاه، دوران زندگی، شخصیت، خلق‌وخوی، عقاید و... در آیینه‌ی اشعار وی منعکس شده‌اند. طالب سرگذشت‌های گوناگونی را که در ادوار مختلف زندگی‌اش از جوانی تا پیری تجربه کرده در اشعارش آورده است. طالب به زادگاه و روستازادگی خود چنین اشاره می‌کند:

قفس زادگانند مرغان شهری　　من آن روستازاده آشیانم

(دیوان: ۵۷)

در یکی از غزلیاتش می‌گوید:

دانای زبان عشق شهری است　　هرچند ز روستا برآید

(همان: ٤۷۳)

در اشاره به دوران جوانی‌اش که شعر می‌سروده است، می‌گوید:

به دل دارم اندیشه‌ها شکرلله

که بختم جوان است و من هم جوانم

(همان: ۵۷)

شیر مردان را به جان از رشک شور افکنده‌ام
گرچه می‌آید چو بستان از دهانم بوی شیر
(همان: ٤١)

مرا این بس که گاه نکته دانی
سخن پیرانه گویم در جوانی
(همان: ١)

طالب بخش عمده‌ای از زندگی‌اش را در هند گذرانیده است. وی سفر به هنـد را این‌گونه بیان می‌کند:

گجرات را گذاشته کردم هوای هند
تا کسب فیض صحبت آن نکته‌دان کنم
ایمان شرق او شد کز کعبه بی‌طواف
توسن به راه هند خفیف‌العاین کنم
ورنی روا نبود که بی‌رؤیت حرم
محمل روان به جانب هندوستان کنم
(همان: ۷۰)

درباره‌ی غم غربت و مشقت‌هایی که از این سفلر گریبان‌گیر طالـب بـوده اسـت، چنین می‌گوید:

خدای داند و من کاندرین مدت — چه ها کشیده‌ام از حادثات دورانی
در این سفر که نصیبم مباد دیگر از — به گونه گونه غمم بوده صحبت جانی
تر اختلاطی بارن برشگالی را — ز من مپرس که ای قصه را نیست پایانی
زآگره تا به خیابان گلشن لاهور — رفیق بودم با ابرهای بارانی
(همان: ۱۰۳)

در قصیده دیگر می‌گوید:

ملتان به مثل ششدر و من مهره عجب نیست
گر مهره ز ششدر نبرد بیرون راهی
(همان: ۹۷)

یک زمانی نیز در هندوستان از خوردن باده دست می‌کشد:

لبم را زمزم توفیق شست از لای خم ور نی
من و تایب شدن وانگه به چون هندوستان جایی

(همان: ۱۱٦)

طالب و صفیاتی که از دیگر شهرهای هند ارائه داده است، نشان می‌دهـد کـه وی آن شهرها را نیز دیده است. از ویژگی‌های اخلاقی طالب دوری از نفاق و دودلـی است:

دو قولی نفهمیده‌ام زانکه گیتی تراشیده از گوشه‌ی دل زبانم

(همان: ۵۷)

خارو خس نفاق مخوانم که مو به موی ریحان دوستی و گل مهربانیم

(همان: ۱۰٤۰)

درباره صاف‌دلی خود می‌گوید:

ز بس روشن ائینه‌ام چون مریدان یقین خرقه پوشد ز دست گمانم

(همان: ۵۸)

طالب فردی مهرورز و انسان دوست است:

از آن تا ابدگر بکاوی نیابی متاعی به جز دوستی در دکانم
من و مهر با کینه‌ورزان گیتی بلی گله‌ی گرگ را من شبانم

(همان: ٦۰)

نیست خارکینه در گلزار من وین نوا پیدا و پنهان می‌زنم

(همان: ۱۰۳۹)

طالب در اشعارش به وضعیت جسمانی خویس خویش نیـز اشـاره کـرده اسـت. درباره‌ی جسم نحیفش می‌گوید:

با تن باریک‌تر ز رشته توانم نایب مژگان شدن به دیده سوزن

(همان: ۸۳)

ز بس جامه زیب است جسم نحیفم بر رشک برناتوانی حسودش

(همان: ۱۰۱۹)

با اغراق شجاعتش را چنین به تصویر می‌کشد:

ز سهراب بیشمبه میدان کوشش ملامتگر رستم داستانم
هژبراوژن زابلم اینک اینک به تن حله‌ی داغ ببر بیانم
به تاج کیانی به تیغ یمانی کف آفتاب و سر آسمانم

(همان: ۵۹)

طالب درباره‌ی تنگدستی و دوران روی آوردن سختی به زندگی‌اش می‌گوید:

پیراهن پلاس من خنده می‌زند از بعد مرگ بر کفن پرنیانیم
گویند بندگان شکم شکرآب و نان من شکرگوی نعمت بی‌آب و نانیم

(همان: ۱۰۴۱)

٤-۸- هجو

«هجا عبارت است از ذکر رذائل و قبایح نفی مکارم و فضائل از شخصی یا چیزی» (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۶۳). هجا اگرچه در آغاز ادب فارسی بر شمردن معایب جسمانی یا عادات بد و بدی‌های اخلاقی دیگران بود، اما به تدریج همچنان که شاعران در مدح مبالغه می‌کردند، در هجو نیز بدترین اسنادها و بی‌شرمانه‌ترین نسبت‌ها را به دیگران روا داشتند. نمونه‌ای از این قبیل هجوها را در دیوان حکیم شفائی، قاآنی، سوزنی، سمرقندی و... می‌توان مشاهده کرد. همچو یکی از درون‌مایه‌های قصاید طالب است. محیطی که طالب در آن زندگی می‌کرد، محیطی ناآرام بود. شاعر هم به خاطر این که دشمنان و حسودان زیادی داشته و هم این که اوضاع اجتماعی، رفتارها و عقاید او را آزاده‌خاطر می‌کرده است، دست به «هجو گویی» می‌زد. طالب علاوه‌بر قصاید در قالب‌های شعری دیگر نیز هجو دارد. ولی بسامد هجو در قصایدش کم است. در هجو گاهی از حیواناتی نام می‌برد و کارهایی به آن‌ها نسبت می‌دهد که آن حیوانات نماد ویژگی‌های پست مخاطب است. گاهی هم از استعمال زشت‌ترین واژه‌ها ابا نمی‌کند.

معمولاً انگیزه‌ی اصلی هجوگویی این است که چون توقّعات و انتظارات شاعر از صاحبان قدرت و زر و سیم برآورده نشده، دل آزرده شـده و دسـت بـه هجـو و بدگویی می‌پردازد. اما در آثار طالب ما چنین چیـزی را نمـی‌بینـیم. و هجوگـویی های او به دلیل طلب و خواهش چیزی نیست بلکـه انگیـزه‌ی او بیـشتر بهـدلیل بدخلقی و زشتی طرف مقابل است.

درباره‌ی کسانی که نسبت به او حسادت و کینه نشان می‌داده‌اند، می‌گوید:

در علم خست و حسد و کینه ماهرند

دیگر به دست نیست جز این شدن هنروری

اداب طرزنشین زدن را چو کژدمان

آورده‌اند با خود از بطن مادری

در اشتراک جنسی با مار بسته‌اند

این زهر پیکران همه عقد برادری

یأجوج‌وار هر یک با تیشه‌ی زبان

آورده‌اند رخنه به سدّ سکندری

(دیوان: ۱۰۸)

در ابیات دیگر می‌گوید:

با این سیه‌دلان چه زنم لاف دوستی　　　کز کینه مهر را نشناسند از خری

نتیجه‌گیری

چنان که مشاهده شد، درون مایه‌ی قصاید طالب بیشتر شامل مضامینی چون: مدح، وصف، وعظ، مفاخره، بث‌الشکوی، استغنا، حسب حال و هجو است؛ یعنی همان درون مایه‌هایی که ما در دوره‌های قبل در اشعار فارسی می‌بینیم. او در این نوع شعرها، کمتر توانسته است شعر خویش را از حدّ مصداق فردی و شخصی بالاتر برد و از این منظر هیچ امتیاز و برتری نسبت به اقران خود ندارد. بلکه در هر یک از ایم مضامین چه بسا، قصیده‌سرایان بزرگی چون خاقانی، انوری، مسعود سعد، سعدی و... چندین پلّه بالاتر از او ایستاده‌اند.

پی‌نوشت

۱ـ توجه به آثار طالب نشان می‌دهد که او تنها به ستایش بزرگان و پادشاهان نپرداخته، بلکه این شاعر آزاده تنی چند از گمنام‌ترین شعرا و ادبای هم عصر خویش را نیز ستوده است. برای اگاهی از کسانی که طالب به مدح آن ها پرداخت: نگ (گودرزی، ۱۳۸۲: ۲۱۲–۲۲۲)

۲ـ درباره‌ی شرح حال و زندگی‌نامه‌ی او: نگ: تذکره‌ی میخانه، با تصحیح احمد گلچین معانی و آتشکده‌ی آذر بیگدلی، با تصحیح دکتر سید حسن سادات.

منـابـع و مـآخـذ:

۱ـ آملی، طالب (۱۳٤٦): **کلیات اشعار ملـک‌الـشعرا طالـب آملـی**، بـه اهتمـام طاهری شهاب، کتابخانه‌ی سنایی.

۲ـ امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳): **سنت و نوآوری در شـعر معاصـر فارسـی**، تهـران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳ـ بیگدلی، آذر (۱۳۳٦): **آتشکده**، با حواشی دکتر سید حـسن سـادات ناصـری، تهران: انتشارات امیرکبیر.

٤ـ ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۹): **جامعه‌شناسی ادبیات**: شعر نـو و تکامـل اجتمـاعی، تهران: انتشارات فروغ آزادی.

۵ـ دستغیب، عبدالعلی (۱۳٤۹): **هنر و واقعیت**، تهران: مرکز نشر سپهر.

٦ـ دشتی، علی (۱۳۸۰): **خاقانی شاعری دیر اشنا**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷ـ رستگارفسایی، منصور (۱۳۷۳): **انواع شعر فارسـی**، شـیراز: انتـشارات نویـد شیراز.

۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵): **تازیانه‌های سلوک**، چاپ شـشم، تهـران: انتشارات نگاه.

۹ـ .... (۱۳۸٤): **مفلس کیمیا فروش**: نقد و تحلیل شعر انوری، تهـران: نشر سخن.

۱۰ـ شهیدی، جعفر (۱۳۸۷): **شرح لغـات و مـشکلات دیـوان انـوری**، چـاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱ـ صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲): **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد پنجم، تهران: انتـشارات فردوس.

۱۲ـ فرشیدورد، خسرو (۱۳٦۳): **دربارهی ادبیات و نقد ادبی**، چاپ اول، تهـران: انتشارات امیرکبیر.

۱۳ـ قزوینی، عبدالعلی (۱۳٤۰): **تذکرهی میخانه**، به تصحیح احمد گلچین معانی، تهران: دانشگاه تهران.

۱٤ـ گودرزی، فرامرز (۱۳۸۲): **شاعر هنرمندی کـه شایـستهی ایـن فراموشـی نیست: زندگینامه و کارنامهی ادبـی طالـب آملـی**، تهـران: انتـشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۵ـ وزینپور، نادر (۱۳۷٤): **مدح، داغ ننگ بـر سـیمای ادب فارسـی**، تهـران: انتشارات معین.

۱٦ـ ولک، رنه (۱۳۷٤): **تاریخ نقد جدید**، ترجمهی سعید ارباب شـیرازی، جلـد دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

۱۷ـ همایی، جلالالدین (۱۳۸۰): **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: نشر هما.

ضرورت تصحیح مجدّد کلیات اشعار طالب آملی

دکتر زین‌العابدین درگاهی[1]

چکیده

طالب آملی(۱۰۳٦ – ۹۸۷ هـ ق) از شاعران برجسته‌ی مازندرانی و از پیشگامان شعر سبک هندی است. از وی سروده‌های بی‌شماری بر جای مانده است. سید محمد طاهری شهاب کلیات اشعار طالب را تصحیح و با مقدمه‌ای در سال ۱۳٤٦ هـ ش منتشر کرد. کلیات اشعار طالب آملی متن پیراسته‌ای نیست و پژوهش‌گران این اثر با مشکلات جدی روبه‌رو می‌شوند. دلیل این نکته روش‌مند نبودن تصحیح، رعایت نکردن موازین علمی، در دسترس نداشتن نسخه‌ی قابل اطمینان، اتکا به نسخه‌های محدود و... می‌باشد. بر این‌ها کمبود امکانات کافی در حروف‌چینی و چاپ را بیفزایید. در این مقاله ضمن بحث درباره‌ی نسخه‌های مورد اشاره در تصحیح و مشکلات ناشی از آن، ضرورت تصحیح مجدد سروده‌های طالب آملی را بررسی کرده‌ایم.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، کلیات اشعار طالب آملی، سبک هندی، تصحیح متون، طاهری شهاب

۱- دانش‌آموختهٔ دکترای ادبیات فارسی، پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی، آکادمی علوم، تاجیکستان

مقدمه

(بیان مسئله، هدف، پیشینه)

آثار ادبی یکی از گنجینه‌های گران‌سنگ دانش بشری است و در ساخت فرهنگ و تمدن بشری سخت نقش‌آفرین است. بی‌تردید ارائه‌ی پیراسته‌ی آثار ادبی مکتوب گذشتگان یکی از راه‌های انتقال ذوق و دانش به آیندگان است. در حوزه‌ی ادبیات ضرورت در اختیار داشتن متنی پاک و پیراسته در پژوهش‌های متون کلاسیک بر کسی پوشیده نیست. محققان ادبی گاه متن مهمی را چندین بار تصحیح می‌کنند تا ارج آن آشکارتر گردد، مشکلات متن کمتر شده، درک و فهم آن آسان‌تر شود و منتقدان و پژوهش‌گران بتوانند نقد و بررسی صحیحی ارائه کنند. تصحیح چندین‌باره‌ی شاهنامه‌ی فردوسی، دیوان حافظ، سعدی و... نمونه‌هایی روشن برای این ادعاست.

بدیهی است نقد و تصحیح متون نکته‌ی جدیدی نیست که امروز از آن سخن به میان می‌آید، این کار پیشینه‌ای گسترده دارد. «در تمدن اسلامی لااقل از سده‌ی سوم هجری، اندیشه تصحیح و تنقیح آثار گذشتگان تداول یافت» (مایل هروی، ۱۳٦۹: ۲۳۱). در قرن‌های بعد تصحیح متون، همواره به شکل دقیق‌تر دیده می‌شود. در دوره‌ی جدید «سعی و کوشش مستشرقانی چون لسترنج، ادوارد براون و اهتمام محققانی چون قزوینی... نقطه عطفی در تاریخ فن تصحیح و تحقیق در نسخه‌های خطی به شمار می‌آید» (همان: ۲٤۱).

نقد و تصحیح متن با مقابله‌ی نسخه‌ها تفاوت‌های اساسی دارد. استاد جلال‌الدین همایی در مقدمه‌ی دیوان عثمان مختاری در این‌باره توضیح داده و بر آن است که سنت عرض و مقابله‌ی نسخه‌ها در میان گذشتگان رایج بود. نیز برای این کار آراسته بودن به صفت ایمان و امانت، داشتن آگاهی و فهم نسخه‌ها و آشنایی با خط‌های قدیم کافی بود. این عمل را کُتّاب و نُسّاخ انجام می‌دادند. وی هنر اهل تحقیق و انتقاد را علاوه بر مقابله و عرض نسخه‌ها چنین می‌داند که شخص باید:

« در علم و فنی که موضوع کتاب است چندان احاطه و تبحر و قوه‌ی تشخیص و فهم و استدلال داشته باشد که مواضع غلط را از صواب و نسخه‌های راجح را از مرجوح تمیز بدهد و با تثبیت و تنقیب و نهایت بذل جهد... تا آن‌جا که سرحدّ امکان و طاقت بشری است و در سنت امانت و وثاقت محظور نیست، متن کتاب را از تحریفات و تصحیفات نسّاخ بپیراید و آن را چنان به صلاح بازآرد که از زیر قلم مولّفش بیرون آمده باشد، نه این که هرجا غلطی انگاشت از پیش خود کلمتی بسازد و تصرّفی کند که روح صاحب تألیف از آن بی‌خبر و بیزار باشد» (به نقل از مایل هروی، ۱۳٦۹: ۲٤٦).

استاد زرین‌کوب در کتاب«یادداشت‌ها و اندیشه‌ها» هدف از نقد و تصحیح علمی نُسخ خطی گذشتگان را چنین می‌داند که: «از روی نُسخ خطّی موجود نسخه‌ی اصلی یا قریب به اصل یک اثر احیا و مرتب و مدوّن کنند و آن را به صورتی عرضه دارند که خواننده‌ی اهل تحقیق بتواند یقیق و اطمینان حاصل کند که اگر اصل یک اثر را در دست ندارد نسخه‌ای از آن را دارد که به صورت کلی و شکلی که مصنّف و مولّف اصل نوشته است به نهایت درجه نزدیک است» (همان: ۲٥٤).

طالب آملی، ملک‌الشعرای دربار جهانگیر در شبه قاره‌ی هند، از پیشروان سبک هندی و تأثیرگذار بر روند شکل‌گیری و کمال آن شیوه است. کلیات اشعار پرحجم طالب آملی(بیش از ۲۲۹۰۰ بیت) را سید محمد طاهری شهاب(۱۳٥۰–۱۲۹٥ هـ ش) پژوهش‌گر و شاعر مازندرانی، با نام «کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی» در سال ۱۳٤٦ هـ ش تصحیح و منتشر کرد. کار سترگ و طاقت‌فرسای طاهری شهاب در تصحیح کلیات اشعار طالب آملی متنی کامل و منقح به نظر نمی‌رسد، چرا که از تعدادی نسخه‌های خطی آگاه نبوده یا آن‌ها را در اختیار نداشته است. علاوه بر روش‌مند نبودن تصحیح امکانات حروف‌چینی و چاپ در زمان انتشار کافی نبوده است. همه‌ی این‌ها خطاها و کاستی‌های بسیاری

را به وجود آورده است. در این مقاله دربارهٔ این تصحیح نکاتی را مطرح می‌کنیم.

نخست به اجمال، طالب آملی و مصحح کلیات اشعار طالب آملی(طاهری شهاب) را معرفی می‌کنیم. سپس دربارهٔ روش تصحیح و ضرورت تصحیح مجدد این دیوان نکاتی را یادآور می‌شویم.

طالب آملی

طالب آملی حدود سال‌های ۹۸۷ تا ۹۹۱ هـ ق در آمل به دنیا آمد، در این شهر بالید و به تحصیل علم و ادب پرداخت. در نوجوانی به سرودن روی آورد و در ۲۰ سالگی قصیده‌ای در مدح حاکم آمل سرود:

سحر که غنچه گشاید گره ز پیشانی   زند دم از دم عیسی نسیم بستانی
ز دست زهره جبین ساقیان نیم خمار   که داد غمزه دهند از نگاه پنهانی

(طالب، ۱۳٤٦: ۱۰)

طالب در همین سال‌ها در خوش‌نویسی صاحب نام شد. روزگاری که طالب می‌بالید، ایران استقرار حکومت یک‌پارچه‌ای در ابعاد سیاسی و مذهبی صفویه را تجربه می‌کرد. ثبات سیاسی حکومت صفویه، نیز مسائل مربوط به دولت‌های همسایه مانند عثمانی‌ها در غرب، ازبکان در شرق و بابریان هند، در شعر طالب قابل توجه است(مجد، ۱۳۷۵: ۸). طالب حدود سال ۱۰۱۰ هـ ق آمل را به قصد کاشان ترک کرد. سال ۱۰۱٤ هـ ق از کاشان به مشهد رفت و در آن‌جا در منقبت امام رضا(ع) ترکیب‌بندی سرود:

باز خاطر ز عیش دل‌گیر است   نفس راست بر جگر تیر است

تا آن‌جا که در بند سوم گفته است:

وه چه درگاه رشک عرش برین   فرش او دیده‌های حورالعین
در کمین پایه‌اش ز غایت عجز   ایستاده سپهر صدرنشین
چون فروش منقش اندر وی   گسترانیده بال روح امین

آستـــــانـــش ز گـــرد کـافـــوری توتیـــا بخـــش دیـدههـای یقین
بـس که بـر سـاحتش فشرده ملک جبهـهی ریش و دیـدهی خونین
خشــتها گشتــه لختهای جگر خـاکها گشتـه سودههای جبین
درگـــه کیـــست آن رفیـــع مقـــام کـه ازو میچـکد تـراوش دیـن
درگـــه پـادشــــــاه مـــلک صفـــا نقـد حیـدر علـــی بـن موسـی
(طالب، ۱۳٤٦: ۱٦۰)

پس از اندک زمانی از مشهد به مرو رفت و چند سالی در آنجا ماند. سـال ۱۰۱۷ هـ ق به قندهار و از آنجا به هندوستان رفت. دربارهی علت مهاجرت شـاعران بـه هندوستان بسیار گفتهاند؛ طالب آملی «برای ترفیـع حـال و کـسب شـهرت مـصمم گردید که ترک دیار آبا و اجدادی خویش نموده و در طلـب ممـدوحی کـه بتوانـد رضای خاطرش را فراهم سازد، روی به جانب کاشـان و اصـفهان کـرده و از آمـل خارج گردید» (طاهریشهاب ، ۱۳٤٦: ۱۹). البته بعضی برآنند که «در اثـر شکـست در عشق از وطن خود آواره گردیده» (گودرزی، ۱۳۸۲: ۱۱). به هر روی طالـب در پی این تصور که در ایران به آمال خود نمیتواند دست یابد به هندوسـتان شـتافت. در هندوستان به سرعت گامهـای پیـشرفت را در دربـار طـی کـرد و در دسـتگاه حکومت جهانگیرشاه بابری سال ۱۰۲۸ هـ ق به مرتبهی ملکالـشعرایی دسـت یافت. طالب سرانجام سال ۱۰۳٦ هـ ق در ٤٦ سالگی دارفانی را وداع کرد.

مرا غریب وطن ساخت بینصیبی من خدای رحم کند بر من و غریبی من
به چارهی مرض عشقم ای طبیب مکوش تو رو طبیبی خود کن مکن طبیبی من
به باغ سینهی من جوش میزند گل داغ دگر برای چه روز است عندلیبی من
ز هـمعنـانـی دردم بـدان رسیـده مقام که نیست صبر سزاوار هم رکیبی من
ز دوستان قدیمم به غیـر گـریه نمـاند حباب اشک کنون میکند حبیبی من
نجابتم ز جبین لمعه زد چو صبح ولی نداشت صرفه اظهار خود نجیبی من
دلا به حادثهی عشــق ناشکیب مبـاش که هرچه کرد به من کرد ناشکیبی من
چو آب دیدهی خود روی در نشیبم لیک طریق عرش رود روی در نشیبی من

چگونه عشق بـه دامم نیـاورد طالـب   که بسته‌اند میانـش به دل‌فریبـی من
(طالب، ۱۳٤٦: ۸۲۷)

مصحح کلیات اشعار طالب آملی (طاهری‌شهاب)

سید محمد طاهری‌شهاب (مصحح کلیات اشعار طالب آملی) فرزند سید اسماعیل (ادیب طاهری) در سال ۱۲۹۵ هـ ش در ساری به دنیا آمد و در سال ۱۳۵۰ هـ ش در همان شهر از دنیا رفت. پیکرش را در جوار مزار ملا مجدالدین ساری بـه خاک سپردند. طاهری شهاب پس از پایـان تحـصیلات، در اداره‌ی ثبـت اسـناد و املاک به کار دولتی پرداخت؛ ولی اندکی بعد آن را رها کرد. در سـال ۱۳۳۵ هـ ش به دعوت انجمن شهر نکا به سمت شهردار انتخاب شد و تا ۱۳۴۳ بدین کـار اشتغال داشت.

طاهری شهاب پس از عضویت در انجمن ادبی ساری از ۱۳۳۲هـ ش اداره‌ی آن را بر عهده گرفت. به نظر می‌رسد از سال ۱۳٤۲ در انجمن ادبی حکـیم نظـامی و انجمن صائب در تهران حضور می‌یافت.

طاهری شهاب از دوره‌ی نوجوانی به تحقیـق و پـژوهش در حـوزه‌ی فرهنـگ و ادب ایران و مازندران روی آورد. از وی آثار متعددی منتشر شد، البتـه چنـد اثـر مهم او هنوز هم انتشار نیافته‌است. فهرسـتی از آثـار طـاهری را پـیش‌تـر منتـشر کرده‌ام (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱ :۳۱–۱۱) در این‌جا مهم‌ترین آثار او را ذکر می‌کنیم:

– تصحیح متون ادبی: دیوان ملا محمد صوفی مازندرانی، دیوان مهستی گنجـوی، دیوان فلکی شروانی، کلیات اشعار طالب آملی، دیوان سـراج‌الـدین قمـری آملـی (منتشر نشده)، دیوان سرابی جهرمی (منتشر نشده).

– کتاب‌ها: تاریخ کبود جامگان، گنجینه‌های تاریخی مازندران، سخنان شـهریاران، تاریخ ادبیات مازندران (این اثر با تصحیح و پژوهش این‌جانب در ۱۰۰۰ صـفحه در دو جلد به سال ۱۳۸۱ منتشر شد) و... .

- ترجمه‌ها: دودمان علوی (اثر رابینو)، تاریخ تمدن اسلامی (اثر بارتولد)، طب‌الرضا(ع) (اثری منسوب به امام رضا(ع)) و... .

- مقاله‌ها: بیش از ۱۵۰ مقاله درباره‌ی تاریخ، فرهنگ و تمدن ایرانی- اسلامی و مازندران در نشریات داخلی و خارجی.

- سروده‌ها: سروده‌های طاهری شهاب در مجموعه‌ای با عنوان«اشکی ز سودای نهان» منتشر شد (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۰).

تصحیح کلیات اشعار طالب آملی و ارزش‌های آن در نگاه دیگران

یکی از کارهای ارزشمند طاهری‌شهاب تصحیح سروده‌های طالب آملی با عنوان « کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی» است. کلیات اشعار طالب شامل قصاید، قطعات، ترکیب‌بندها، مثنویات، جهانگیرنامه، غزلیات و رباعیات است. این اثر در ۱۱٤٦ صفحه به علاوه‌ی ۷۲ صفحه مقدمه به سال ۱۳٤٦ هـ ش از سوی انتشارات امیرکبیر منتشر شد. امیری فیروزکوهی این کار را یکی از خدمات شایسته‌ی طاهری شهاب به شعر و ادب این مملکت می‌شمارد (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱: ۸۱۲). جمال‌زاده پس از انتشار کتاب نوشت: «الحق آقای طاهری شهاب در انتشار این دیوان مهم خدمت شایانی به زبان و ادبیات ما نموده است و یک شاعر بسیار شیرین‌زبان و [سروده‌های] خواندنی را معرفی فرموده‌اند که در گلزار ادب، گل بسیار معطر و دل‌نشینی است» (جمال‌زاده، ۱۳٤۹: ۳۱) (رک پیوست٤). رکن‌الدین همایون‌فرخ نوشت: «آن‌چه مسلم است کلیات اشعار طالب آملی جامع و کامل و بسیار ارزنده از کار درآمده است و نشان می‌دهد که مصحح دانشمند آن برای تدوین [و] تکمیل و جمع‌آوری آثار پراکنده طالب چه رنج‌ها و چه زحماتی را در این قحط‌سال ادب متحمل شده‌اند» (همایون‌فرخ، ۱۳٤۷). غلام‌حسین یوسفی این اثر طاهری‌شهاب را خدمتی شایسته و در نوع خود از کارهای ارجمند می‌داند (یوسفی، ۱۳٤۷) (رک پیوست۱). دکتر خیام‌پور پس از انتشار کلیات اشعار طالب آملی به طاهری‌شهاب چنین نوشت: «دوست دانشمند

و گرامی... نشر چنین اثری را به جناب‌عالی تبریک می‌گویم که صبر و حوصله‌ی فراوانی باید با کوشش مداوم چنین اثری احیا گردد، از خداوند می‌خواهم کـه در نشر آثاری از این قبیـل روز بـه روز توفیقتـان بیفزایـد» (خیـام‌پـور، ۱۳٤۷) (رک پیوست۵).

طاهری شهاب نخستین‌بار در مقدمه‌ی کتاب، پژوهشی گـسترده دربـاره‌ی طالـب آملی و آثارش انجـام داد. نخـست اوضـاع سیاسـی مازنـدران در دوره‌ی جـوانی طالب مطرح شد؛ پس از آن، این مباحث مطـرح گردیـد: تـاریخ تولـد و زادگـاه طالب؛ ممدوحان طالب در دوران شباب؛ نام، خصوصیات، قیافـه و انـدام طالـب؛ عادات و اعتیادات طالب، خاندان و بازماندگان طالب؛ علل عزیمت طالب از آمـل به کاشان، اصفهان و هندوستان؛ دوران خدمت دربار و اعطای لقب ملک‌الشعرایی طالب از سوی جهانگیر؛ حسب حال طالب در سال‌های آخر عمر و تاریخ مـرگ و مدفن او؛ نظریه‌ی تذکره‌نویسان درباره‌ی طالب؛ ممیزات شاعری طالب؛ تخلص اولیه‌ی طالـب بـه آشـوب؛ معتقـدات دینـی طالـب؛ نظریـه‌ی طالـب نـسبت بـه سرایندگان در گذشته؛ ابتکاراتی که در مضامین طالب می‌باشد؛ صـنایع شـعری و احساسات در گفتار طالب؛ نسخه‌های مخطوط کلیات اشعار طالب آملی؛ شعرایی که به تخلص طالب اشتهار دارند.

این مقدمه که در نگاه جمال‌زاده «بسیار جامع و محققانه» است (طـاهری‌شـهاب، ۱۳۸۱: ۸۰٦) براساس مطالب تذکره‌ها و مـتن سـروده‌هـای طالـب آملـی اسـت. طاهری در این کار هر نکته‌ی مبهم و محل تردیـد را بررسـی کـرد و گـاه بـرای روشن شدن مطلب با برخی از دوسـتان پـژوهش‌گـر مباحثـه و مکاتبـه‌ی علمـی داشت. نمونه‌ای از آن نامه‌هایی است که به احمد گلچین‌معانی (نویسنده‌ی تاریخ تذکره‌های فارسی، با کاروان هند، مصحح تذکره‌ی میخانه و...) نوشـته اسـت. در این نامه‌ها تخلص آغازین طالب که در سروده‌هایی «آشوب» بود نیز بررسی شـد. سروده‌هایی از شاعری دیگر با تخلـص آشـوب موجـود اسـت کـه مازنـدرانی و متوفی به سال ۱۰۹۹ هــ ق اسـت (درگـاهی، ۱۳۸۰: ۸٦- ۷۹) (رک پیوسـت۳).

پس از انتشار این مقدمه کسانی که درباره‌ی طالب آملی مقاله نوشته یا کتاب منتشر کرده‌اند همین مطالب را به بیان دیگر گفته‌اند.

کلیات اشعار طالب آملی مشتمل است بر: ٥٤٤٤ بیت قصیده؛ ٥٩٣ بیت ترکیب‌بند؛ ٨٠٩ بیت قطعه؛ ٧١٢ بیت مثنوی؛ ١٥١٠ بیت رباعی، ٣٠ بیت پراکنده، ٢٧ بیت مناجات و ١٣٨٤٣ بیت غزل، در مجموع در این تصحیح ٢٢٩٦٨ بیت آمده است.

تصحیح دیوانی با این حجم به راستی کاری طاقت‌فرساست، حوصله‌ی طاهری شهاب در تصحیح و چاپ این اثر در خور تحسین است. جمال‌زاده خطاب به طاهری شهاب نوشت: «عجب زحمتی کشیده‌ای هزار آفرین بر این همت و عشق و پشتکار، عمری برای مطالعه آن لازم است» (جمال‌زاده، ١٣٤٨). اگر به یاد داشته باشیم که حروف‌چینی و نمونه‌خوانی چنین کار عظیمی در گذشته چه دشواری‌هایی داشته، از این کار شگفت‌انگیز مصحح متحیر خواهیم شد. آن‌چه که در ادامه خواهیم گفت بر عظمت و همت بلند مصحح خدشه‌ای وارد نخواهد کرد، بلکه بر تکمیل این اثر به روش‌های دقیق و عملی تأکید خواهد کرد. بر روان بلند طاهری شهاب درود می‌فرستیم و نکاتی را یادآور می‌شویم.

نسخه‌های خطی کلیات اشعار طالب آملی و کاستی‌های تصحیح

در تصحیح متون فارسی باتوجه به نسخه‌های به دست آمده، از شیوه‌های مختلفی استفاده می‌شود. این شیوه‌ها عبارتند از:

- تصحیح براساس نسخه‌ی اصل: مصحح براساس اصیل‌ترین و صحیح‌ترین نسخه از نسخه‌های مورد نظر به تصحیح متون می‌پردازد. معتبرترین شیوه‌ی نقد و تصحیح متون همین روش است.

- تصحیح به روش التقاطی: وقتی نسخه‌ی معتبر به دست نیاید و نسخه‌های موجود معتبر نباشد یا غلطهای بسیار داشته باشد مصحح ناگزیر است به روش التقاطی متنی را تصحیح کند. در این روش تسلّط مصحح بر اصطلاحات روزگار

خلق اثر، بافت بیان و معنی اثر و... ضروری است تا بتواند ضبطی را با دلیل‌ها ترجیح دهد.

– تصحیح به روش بینابینی: وقتی چند نسخه‌ی ضبط شده معتبر در دسترس باشد، تصحیح به روش بینابینی، یعنی بر پایه‌ی نسخه‌ی اساس و روش التقاطی انجام می‌گیرد. نسخه‌ای اساس قرار می‌گیرد نه به صورت مطلق، بلکه اساس نسبی است و هر جا ضبط نسخه‌ی اساس محل تردید باشد ضبط نسخه‌های راجح با دلیل ترجیح در متن قرار می‌گیرد.

– تصحیح به روش قیاسی: گاه از اثری یک نسخه‌ی نامعتبر در دست است، اصلاح و تصحیح ضبط‌های غلط و نادرست اثر با ضبط‌های درست و با مؤیّدهای واژگانی، زبانی، بافت و ساخت معنایی و... انجام می‌گیرد. روش قیاسی با تصحیح ذوقی تفاوت دارد، در تصحیح ذوقی مصحح بیشتر آزاد است (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۲۸۳– ۲۷۷).

به هر روی طاهری‌شهاب پس از تصحیح کلیات اشعار طالب آملی در مقدمه‌ی کتاب از ۵۱ نسخه‌ی خطی بر جای مانده از سروده‌های طالب آملی یاد کرده است(طاهری‌شهاب، ۱۳٤٦ :٦٦)؛ اما به ظاهر چنان که خود نوشته در تصحیح از ۳۵ نسخه‌ی خطی موجود در کتاب‌خانه‌های ایران، پاکستان، افغانستان، هندوستان و انگلستان استفاده کرده است (همان: ۹۸۵). در انتهای کار از نسخه‌ای دیگر یاد می‌کند، این نسخه با نام نسخه‌ی «حلال‌خور» معرفی شده که اساس کار مصحح است. بنابراین به نظر می‌رسد مصحح از ۳٦ نسخه‌ی خطی به علاوه هشت کتاب دیگر (بیشتر تذکره‌ها) سود برده است. مصحح نسخه‌ی اساس را معرفی نکرده-است، ولی از مقدمه‌ی کتاب و فهرست نسخه‌های خطی کتاب‌خانه‌ی شخصی طاهری شهاب (در معرفی نسخه‌های کلیات اشعار طالب آملی) چنین استنباط می‌شود که این نسخه (موجود در کتاب‌خانه شهاب) اساس کار تصحیح قرار گرفته و کاستی‌ها را (که البته اندک هم نبود) با نسخه‌های دیگر بر طرف کرده است. مصحح بر آن است که کامل‌ترین و منقح‌ترین نسخه مربوط به سال ۱۰۵۹

هـ ق و به خط حاج عبدالعلی‌بن احمد است که برای آقا محمد زمان شمسای حلال‌خور در روستای نار بوران بندپی مازندران نوشته شده است (طالب آملی، ۱۳٤٦: ۹۸۵). طاهری شهاب در معرفی این نسخه چنین نوشته است:«نسخه ما در تاریخ ١٤ جمادی‌الآخر مطابق با ۹ آذرماه قدیم سنه تسعه خمسین الف ۱۰۵۹ به دست حاج عبدالعلی بن محمد احمد برای شمسا آقا محمدزمان حلال‌خور در قریه نابوران از بلوک بندپی مازندران به خط نستعلیق بسیار زیبا نوشته شده است، ٦٧٠ صفحه، ٢٦ × ٢٧، جلد چرمی قهوه‌ای» (طاهری‌شهاب، ۱۳۸۱: ۹۲۲).

اگر مبنای تصحیح دیوان را نسخه‌ی موجود نزد مصحح بدانیم، در تصحیح از ۱۱ نسخه‌ی خطی دیگر و هشت تذکره سود برده است. این نکته با مطالعه‌ی مقدمه و نسخه‌بدل‌های معرفی شده در پاورقی کتاب روشن می‌شود. این ۱۱ نسخه عبارتند از: ۱- نسخه‌ی سپهسالار، ۲- نسخه‌ی علیگر، ۳- نسخه‌ی شیخ محمد دین، ٤- نسخه‌ی مجلس، ٥- نسخه‌ی مجلس(مورخ ۱۰۱۸ هـ ق)، ٦- نسخه‌ی م(؟)، ۷- نسخه‌ی مچ (؟)، ۸- (۱۱- ۸) نسخه‌های کتابخانه‌ی ملک (چهار نسخه). هشت اثر دیگر عبارتند از: ۱- تذکره‌ی میخانه (مثنوی جهانگیرنامه تنها از این تذکره نقل شده است)، ۲- عرفات العاشقین، ۳- تذکره‌ی طلعت بصار، ٤- تذکره‌ی نصرآبادی، ٥- تذکره‌ی آتشکده آذر، ٦- تذکره‌ی مقالات‌الشعرا، ۷- ارمغان پاک، ۸- تذکره‌ی خلاصه الاشعار.

مصحح این ۱۱ نسخه را به صورت کامل معرفی نکرده و برخی از آن‌ها را با علامت اختصاری مشخص کرده است که در مقدمه نیز معرفی نشده‌اند. به عنوان نمونه در پاورقی، نسخه بدلی با شناسه‌ی «مجلس» یا «ملک» آمده است، در معرفی نسخه‌های خطی مجلس شورای ملی (اسلامی) دو نسخه به شماره ۱۰۱۸ و ۱۰۱۹ و در کتابخانه‌ی ملک چهار نسخه به شماره‌های ٥۳۹۲ (مورخ سال ۱۰٦۹ هـ ق)، ٥۰۹۳ (مورخ قرن ۱۲)، ٥٥٤٤ (مورخ قرن ۱۳) و ٥۲۹۱ (مورخ قرن ۱۳) آمده است. معلوم نیست مصحح از کدام نسخه‌ها استفاده کرده است. نمونه‌ی دیگر دو نسخه‌ای است که در پاورقی‌ها با علامت اختصاری «مچ» و «م» آمده است، معلوم

نیست این دو علامت اختصاری نشان کدام نسخه‌هاست. در معرفی برخی از نسخه‌ها هیچ مشخصه‌ای نیامده است. مثلا نسخه‌ی علیگر، نسخه‌های کتابخانه‌ی رام‌پور، نسخه‌های بانکی‌پور و... (طاهری‌شهاب، ۱۳٤٦: ٦٦).

مصحح به صراحت گفته است از ۳۵ نسخه (معرفی شده در مقدمه‌ی تصحیح) استفاده کرده است، در حالی که غیر از ۱۱ نسخه‌ای که در پاورقی‌ها یادآور شده، چگونگی استفاده از دیگر نسخه‌ها مشخص نیست.

در تصحیح مثنوی جهانگیرنامه (بیت‌های ۵۷۵۰– ٥٤٢٨) مبنای تصحیح فقط تذکره‌ی میخانه است؛ این نکته را طاهری‌شهاب به صراحت بیان کرده است(طاهری، ۱۳٤٦: ۲۰۳). این مثنوی در تذکره‌ی میخانه به تصحیح احمد گلچین‌معانی (چاپ اول ۱۳۳۹) آمده است(گلچین معانی، ۱۳٦٧: ۵۷۰ – ۵۵۵). هم چنین در قسمت‌هایی دیگر به ویژه بیت‌های پس از ۲۱۷۸۹ تنها از یک نسخه استفاده شده است.

براساس پژوهش خانم بهشتی (در مقاله‌ی ارائه شده به همایش طالب آملی، آمل، دانشگاه پیام نور، ۱۳۷٤) نسخه‌های خطی آثار طالب آملی در ۱٤٥ مجموعه، جُنگ یا به صورت دیوان موجود است که از این تعداد ٦۰ مورد با عنوان دیوان ثبت شده است (بهشتی، ۱۳۷٤: ۱۰۳–۸٦). بدیهی است از انتشار مقاله‌ی یاد شده تا امروز نسخه‌های دیگری معرفی و فهرست شده‌اند که بی‌تردید بر این مجموعه باید افزود. یادآور می‌شوم در مقاله‌ی مذکور نسخه‌های خطی موجود دیوان یا سروده‌های طالب آملی در برخی از کشورها مانند تاجیکستان و ازبکستان نیامده است. با مطالعه‌ی اجمالی این‌جانب نسخه‌هایی از سروده‌های طالب در گنجینه‌های نسخه‌های خطی این دو کشور وجود دارد. از جمله نسخه‌ای از کلیات اشعار طالب آملی در پژوهشگاه شرق‌شناسی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان و نسخه‌ای در پژوهشگاه ابوریحان بیرونی شهر تاشکند ازبکستان موجود است.

در زمان حیات طاهری‌شهاب برخی از محققان با وی ارتباط داشتند. (از سرکار خانم مهین‌دخت طاهری تنها فرزند طاهری‌شهاب سپاس‌گزارم که نامه‌ها را در اختیار این‌جانب قرار داده‌اند) بعضی از آنان پس از انتشار کلیات اشعار طالب آملی برای او نامه نوشته‌اند که نسخه‌هایی در اختیار آن‌هاست:

- خواجه عبدالرشید عرفانی از دوستان طاهری‌شهاب خطاب به وی نوشت:«یک انتخاب کوچک خطی کلام طالب به دستم رسیده است. در این مخطوطه چند اشعار تصحیح کرده شده است و من گمان دارم که این اصلاح از دست شاعر خود داده شده است با دیوان چاپی مقابله کردم میان چند اشعار تفاوت دیدم»(عرفانی، بی‌تا).

- محمود مظفر شیرانی به اشاره‌ی محققی دیگر، پیر حسام‌الدین راشدی (از این دو به طاهری شهاب نامه‌های بسیاری در دست است) خطاب به شهاب نوشته است:«بنده یک نسخه دیوان طالب آملی دارم که نوشته ۱۰۳۵ هجری قمری است و از سایر نسخه‌های معلوم خطی قدیمی‌ترین می‌باشد.»(مظفر شیرانی، ۱۹۶۹م) (رک پیوست۲).

اگر بخواهیم کاستی‌های تصحیح کلیات اشعار طالب آملی را برشماریم مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

۱- طاهری‌شهاب برای تصحیح کلیات اشعار طالب آملی نسخه‌های اندکی در اختیار داشته است (با وجود آن‌که اشاره می‌کند که ۳۵ نسخه در اختیار داشته ، اما در عمل به نظر کم‌تر از این است. شاید از طریق دوستانش بیت یا بیت‌هایی را براساس نسخه‌هایی تصحیح کرده و آن نسخه‌ها را در شمار ۳۵ نسخه قرار داده باشد).

۲- نسخه‌ی دسترس طاهری شهاب که در کتابخانه‌اش موجود بود (که با نام نسخه حلال‌خور معرفی شد) اساس کار قرار گرفت. مصحح بدون دلایل توجیهی و با نقص نسخه، چنان‌که خود ذکر کرده، همان نسخه را اساس قرار داده است.

۳- هنگام تصحیح بسیاری از نسخه‌ها برای مصحح ناشناخته بود یا در دسترس قرار نداشت. بنابراین کار تصحیح بسیار دشوار شد و خطاهایی به متن راه یافت.

٤- تصحیح کلیات اشعار طالب آملی روش‌مند نیست. بیش‌تر بر مبنای ذوق و سلیقه‌ی مصحح صورت گرفته است. مبنایی برای تصحیح این متن نیامده است؛ اما ذوقی هم نیست.

۵- مصحح پس از تصحیح و پیش از انتشار، نسخه‌های دیگری یافته که به نظر ایشان کامل‌تر و منقح‌تر بوده ناگزیر سروده‌هایی از این نسخه‌ها به صورت الحاقی در ادامه‌ی کار قرار گرفته است. به عبارت دیگر متن سروده‌ها درست تدوین نشده است و غزل‌ها یا قصیده‌ها سه بار در سه قسمت متفاوت قرار گرفته است.

٦- در زمان تصحیح دیوان امکانات کافی برای حروف‌چینی و نمونه‌خوانی وجود نداشت، بنابراین اشتباه‌های تایپی فراوان و گاه غیر قابل چشم‌پوشی در متن راه یافته است. این نکته را برخی از نویسندگان و شاعران یادآور شده‌اند(موسوی، ۱۳٤۹؛ قهرمان، ۱۳۷٦: ۷۱؛ قنبری، ۱۳۸۳: ۱۰).

۷- کلیات اشعار با حجم بیش از ۱۱٤۰ صفحه فهرستی ندارد. فهرست نام‌ها، مکان‌ها و کتاب‌های پایان اثر بسیار ناقص است.

این موارد و به احتمال، مواردی دیگر نشان می‌دهد که تصحیح مجدد سروده‌های طالب‌آملی ضروری است. اذعان دارم که همتی بلند، توانی بسیار و هزینه‌ای گزاف برای این مهم باید فراهم کرد. با توجه به سرآمدی و پیشتازی طالب آملی در سبک هندی و اعتراف به مقام والای او در این عرصه به بیان نام‌دارانی چون صائب تبریزی، نیز اندیشه‌های حکمی و معنوی طالب، چنین مهمی برای فرهنگ و ادب ایران و مازندران می‌سزد. به لطف الهی در حال تصحیح سروده‌های طالب آملی هستم.

خلاصه و نتیجه‌گیری

سروده‌های طالب آملی در روند سبک هندی جایگاه و اهمیتی ویژه دارد، بدین سبب علاقه‌مندان به شعر و ادب فارسی از گذشته بدان توجه ویژه کرده‌اند و از این راه نسخه‌های فراوانی از سروده‌های طالب آملی به صورت پراکنده برجای مانده است. سید محمد طاهری‌شهاب براساس ۱۱ نسخه‌ی خطی و هشت تذکره، کلیات اشعار طالب آملی را با ۲۲۹۶۸ بیت تصحیح و در ۱۱٤٦ صفحه در سال ۱۳٤٦ هـ ش منتشر کرد. مصحح در حالی که یادآور شد از ۳۵ نسخه خطی در تصحیح سود برده، اما نشانی از آن در اثر چاپ شده دیده نمی‌شود. به دلایل گوناگون تصحیح مجدد سروده‌های طالب آملی سخت ضروری می‌نماید:

۱- نسخه‌های متعدد نویافته از کلیات اشعار طالب آملی قابل دسترسی است.

۲- شناسایی مجموعه‌هایی از نسخه‌های خطی که قسمتی از سروده‌های طالب را نقل کرده‌اند.

۳- شناسایی و انتشار تذکره‌های متعدد.

٤- روش‌مند نبودن تصحیح دیوان.

۵- مبتنی بودن تصحیح بر نسخه موجود در کتاب‌خانه‌ی مصحح.

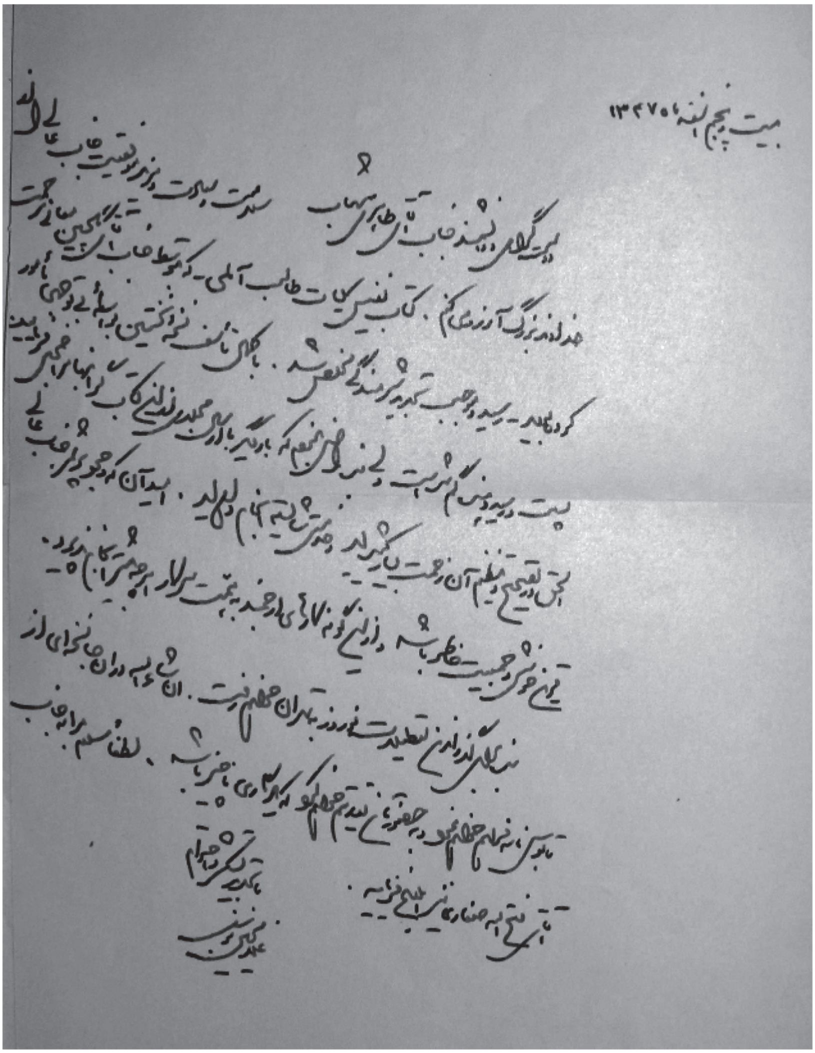
٦- مبتنی بودن تصحیح برخی از سروده‌ها بر اساس یک نسخه یا تذکره.

۷- عدم تدوین و تنظیم سروده‌ها بر اساس قالب، مطابق شیوه‌ی رایج در تصحیح دیوان‌ها.

۸- وجود اشتباه‌های بسیار در حروف‌چینی متن کتاب.

باید آستین بالا زد و با جمع‌آوری نسخه‌های خطی پراکنده کلیات اشعار طالب آملی، نیز مجموعه نسخه‌های خطی‌ای که سروده‌های طالب را نقل کرده‌اند، یک بار دیگر این دیوان پرحجم و مهم را به روش علمی تصحیح کرد و در اختیار علاقه‌مندان قرار داد.

پیوست ۱- تصویر نامه‌ی دکتر غلام‌حسین یوسفی به طاهری‌شهاب



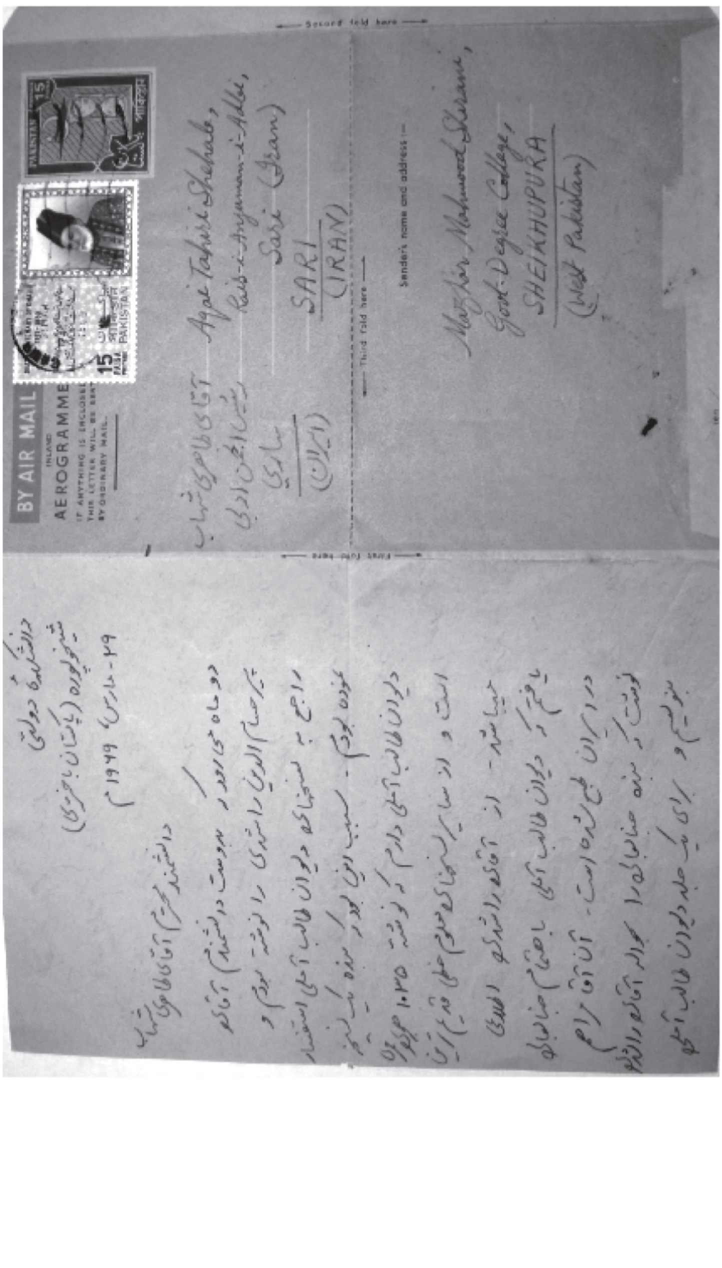
بیست و پنجم [illegible] ۱۳۴۷

دوست گرامی دانشمند جناب آقای طاهری شهاب [illegible]

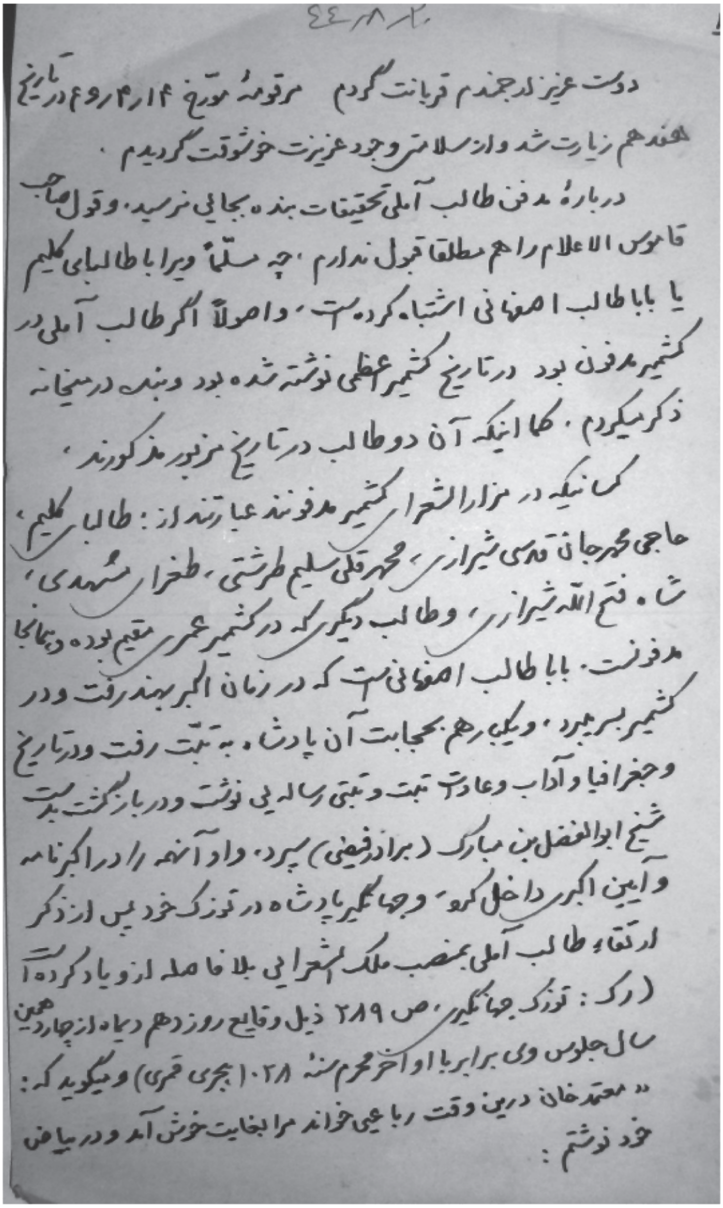
خداوند بزرگ آرزومندم. کتاب نفیس کلیات طالب آملی ـ که به اهتمام جناب‌عالی [illegible]

[illegible]

پیوست۲- تصویر نامه‌ی دکتر محمود مظفرشیرانی (پاکستان) به طاهری‌شهاب


BY AIR MAIL
INLAND
AEROGRAMME
IF ANYTHING IS ENCLOSED THIS LETTER WILL BE SENT BY ORDINARY MAIL.
Aqai Tahiri Shehab,
Rais-i-Anjuman-i-Adbi,
Sari (Iran)
SARI
(IRAN)
Sender's name and address :-
Mazhar Mahmood Shirani,
Govt. Degree College,
SHEIKHUPURA
(West Pakistan)

پیوست ۳- تصویر صفحه‌ی اول نامه‌ی احمد گلچین‌معانی به طاهری‌شهاب



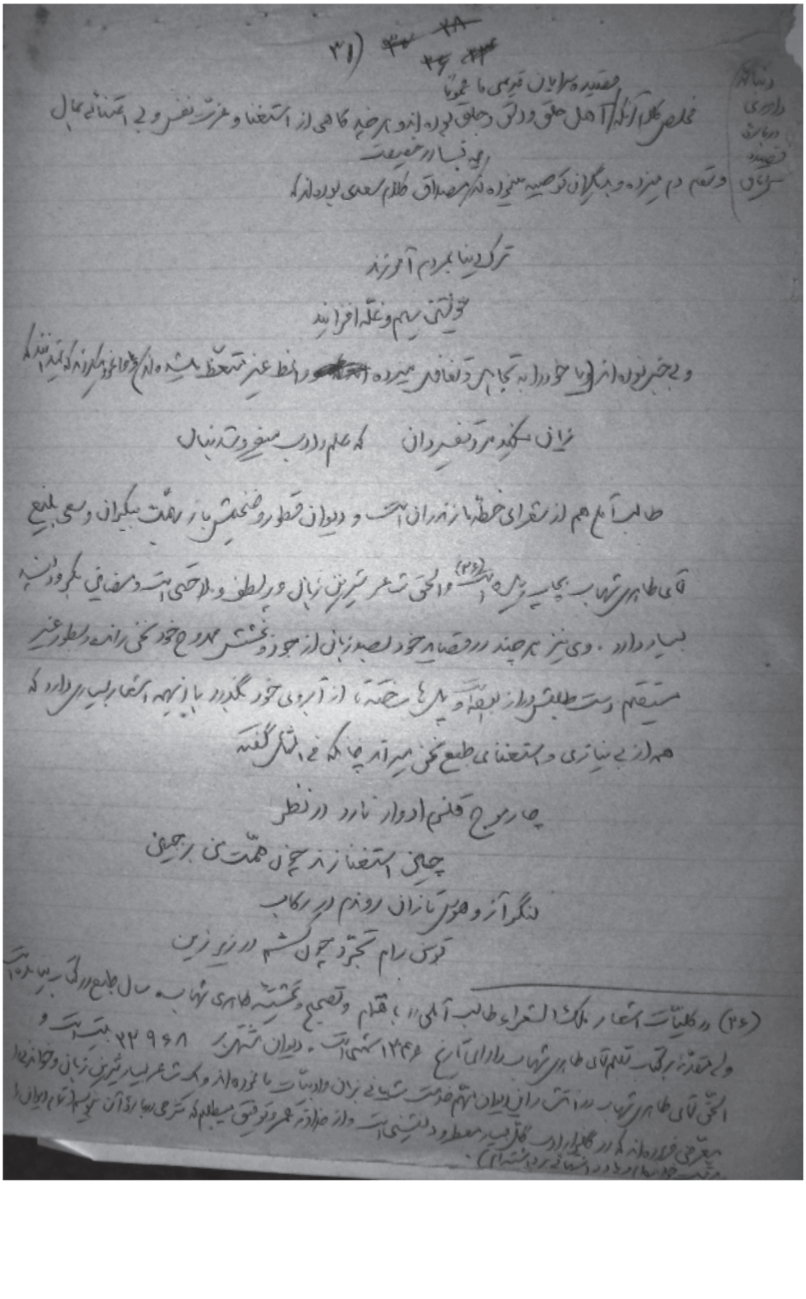
۴۴/۸/۲۰

دوست عزیز ارجمندم قربانت گردم مرقومهٔ مورخ ۱۴/۴/۴۴ در تاریخ هفدهم زیارت شد و از سلامتی وجود عزیزت خوشوقت گردیدم.

دربارهٔ مدفن طالب آملی تحقیقات بنده بجائی نرسید. و قول صاحب قاموس الاعلام را هم مطلقاً قبول ندارم، چه مسلماً ویرا با طالبای کلیم یا باباطالب اصفهانی اشتباه کرده است، و اصولاً اگر طالب آملی در کشمیر مدفون بود در تاریخ کشمیر اعظمی نوشته شده بود و بنده در میخانه ذکر میکردم، کما اینکه آن دو طالب در تاریخ مزبور مذکورند،

کسانیکه در مزارالشعرای کشمیر مدفونند عبارتند از: طالبای کلیم، حاجی محمدجان قدسی شیرازی، محمدقلی سلیم طرشتی، طغرای مشهدی، شاه فتح‌الله شیرازی، و طالب دیگری که در کشمیر عمری مقیم بوده و همانجا مدفونست. باباطالب اصفهانی است که در زمان اکبر بهند رفت و در کشمیر بسر میبرد، و یکبار هم بحجابت آن پادشاه به تبت رفت و در تاریخ و جغرافیا و آداب و عادات تبت و تبتی رساله‌یی نوشت و در بازگشت بدست شیخ ابوالفضل بن مبارک (برادر فیضی) سپرد، و او آنهمه را در اکبرنامه و آیین اکبری داخل کرده و جهانگیر پادشاه در توزک خود پس از ذکر ارتقاء طالب آملی بمنصب ملک الشعرایی بلافاصله ازو یاد کرده است (رک: توزک جهانگیری، ص ۲۸۹ ذیل وقایع روز دهم دیماه از چهاردهمین سال جلوس وی برابر با اواخر محرم سنه ۱۰۲۸ (هجری قمری) و میگوید که: «معتمدخان درین وقت رباعیی خواند مرا بغایت خوش آمد و در بیاض خود نوشتم:

پیوست ٤- تصویر نامه‌ی محمدعلی جمال‌زاده به طاهری‌شهاب



(۴۱) ۲۶

قصیده‌سرایان قدیمی ما عموماً

مخلص کلام آنکه آ(اهل حق و راستی و حق بوده‌اند و هرچند گاهی از استغنا و عزت نفس و بی‌اعتنائی به مال [illegible] در حقیقت

ولیکن دم میزده و دیگران را توصیه مینموده‌اند مصداق کلام سعدی بوده‌اند که

(در حاشیه: دنیاگرا داوری درباره قصیده‌سرایان)

ترک دنیا بمردم آموزند

خویشتن سیم و غله اندوزند

و بی‌خبر بوده‌اند از اینکه خود را به تجاهل و تغافل میزده [illegible] و خط غیر مستقیم پیش گرفته‌اند خواهی نخواهی [illegible]

زیان می‌کند مرد تفسیردان / که علم و ادب می‌فروشد به نان

طالب آملی هم از شعرای خطه مازندران است و دیوان قطور و ضخیمش بار رحمت دیگران و سعی بلیغ

آقای طاهری شهاب بچاپ رسیده است(۲۶) والحق شعر شیرین زبان و در لطف و ملاحت [illegible] و مضامین بکر و دلنشین

بسیار دارد . وی نیز هرچند در قصاید خود [illegible] از جود و بخشش ممدوح خود سخن رانده و بطور غیر

مستقیم دست طلبش را [illegible] از آبروی خود نگذرد با اینهمه اشعار بسیار دارد که

هم از بی‌نیازی و استغنای طبع سخن میراند چنانکه در غزلی گفته

چار موج قلزم ادوار ناید در نظر

چین استغنا زند چون همتم بر جبین

لنگر آز و هوس تا زان رود هم در رکاب

توسن رام تجرد چون کشم در زیر زین

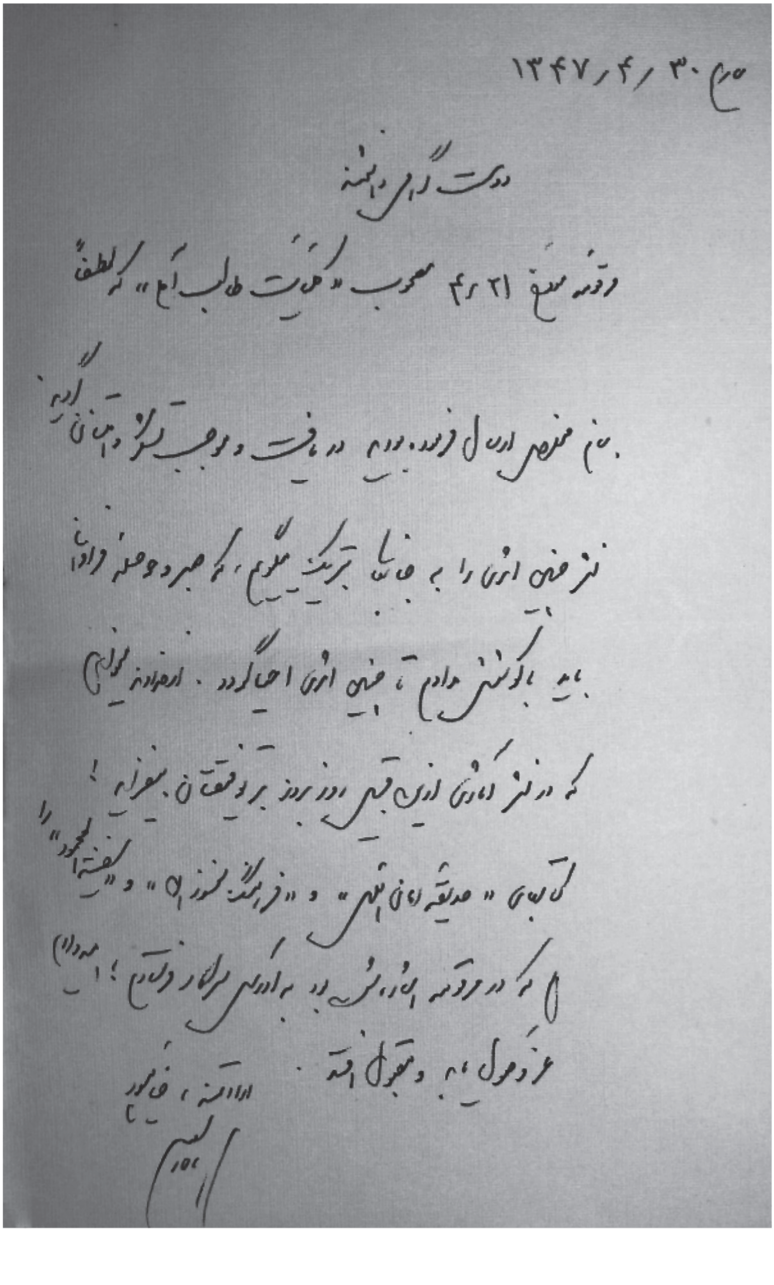
(۲۶) در کلیات اشعار ملک الشعراء طالب آملی، بقلم و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب به سال طبع [illegible] ۱۰۲۰ [illegible] ۲۲۹۶۸ بیت است و

دارای مقدمه [illegible] بقلم آقای طاهری شهاب دارای تاریخ ۱۳۴۶ شمسی است . دیوان شهیر [illegible]

الحق آقای طاهری شهاب در [illegible] دیوان [illegible] خدمت شایانی بزبان و ادبیات ما نموده‌اند و [illegible] شعر بسیار شیرین زبان و [illegible]

[illegible] که در [illegible] ادب [illegible] و دلنشینی است [illegible]

پیوست ۵ – تصویر نامه‌ی دکتر عبدالرسول خیام‌پور به طاهری‌شهاب



۱۳۴۷/۴/۳۰

دوست گرامی دانشمند

ورقه‌ی مورخ ۲۱/۴ مصحوب «کلیات طالب آملی» که لطفاً

ارسال فرموده بودید دریافت و موجب تشکر و امتنان گردید.

نشر چنین اثری را به جناب‌عالی تبریک می‌گویم، که صبر و حوصله‌ی وافی

باید با کوشش توأم باشد تا چنین اثری احیا گردد. امیدوارم موفق

شوید که در نشر آثاری از این قبیل روز بروز بر توفیقات بیفزایید!

کتاب‌های «حدیقة الشعرای» و «فرهنگ سخنوران» و «لطیفة المحمود» را

که در ورقه اشاره شده بود به آدرس سرکار فرستادم؛ امیدوارم

عز وصول یابد و مقبول افتد.

ارادتمند، خیام‌پور

منابع و مآخذ

۱- بهشتی، (۱۳۷٤)، «**دربارهٔی زندگی و آثار او(طالب آملی)**» **ویژه‌نامه (مجموعه مقالات) همایش طالب آملی**، به کوشش مصطفی مجد، آمل: دانشگاه پیام‌نور، ص ۱۰۳-۸٦

۲- جمال‌زاده، سید محمدعلی(۱۳٤۸)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۱۵ دی(منتشر نشده)

۳- ———————— (۱۳٤۹)، «**چند روی با فلکی شروانی**»، نامه به طاهری‌شهاب ۳۰ دی

٤- خیام‌پور، عبدالرسول(۱۳٤۷)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۱۳٤۷/٤/۲۰ (منتشر نشده)

۵- درگاهی، زین‌العابدین(۱۳۸۰)، «**دو نامه از گلچین‌معانی به طاهری‌شهاب درباره طالب آملی**»، در مجموعه مقالات در گستره مازندران، دفتر اول، به کوشش زین‌العابدین درگاهی و قوام الدین بینایی، تهران: رسانش

٦- طالب آملی(۱۳٤٦)، **کلیات اشعار طالب آملی**، تصحیح سید محمد طاهری‌شهاب، تهران: امیرکبیر

۷- طاهری‌شهاب، سید محمد(۱۳٤٦)، **مقدمه کلیات اشعار طالب آملی(ص ۷۲-۱)**، تهران: امیرکبیر

۸- طاهری‌شهاب، سید محمد(۱۳۸۰)، **اشکی ز سودای نهان(دیوان)**، تصحیح زین‌العابدین درگاهی، تهران: رسانش

۹_ ____________ (۱۳۸۱) **(تاریخ ادبیّات مازندران: ج ۱ و ۲**؛ تصحیح و پژوهش زین‌العابدین درگاهی، تهران: رسانش، (چ ۲، ۱۳۸۸)

۱۰- عرفانی، خواجه عبدالرشید (بی‌تا)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۷ محرم الحرام(؟)(منتشر نشده)

۱۱- قنبری، محمدرضا(۱۳۸۳)، **زندگی و شعر طالب آملی**، تهران: زوار

۱۲- قهرمان، محمد(۱۳۷٦)، **برگزیده اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی**، تهران: سمت

۱۳- گلچین‌معانی، احمد(۱۳٦۷)، **تاریخ تذکره‌های فارسی**، تهران: اقبال، چ ۲

۱٤- گودرزی، فرامرز(۱۳۸۲)، **شاعر هنرمندی که شایسته این فراموشی نیست، زندگی‌نامه و کارنامه ادبی طالب آملی**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۱۵- مایل‌هروی، نجیب (۱۳٦۹)، **نقد و تصحیح متون**، مشهد: آستان قدس رضوی

۱٦- مجد، مصطفی(۱۳۷۵)، «**خلاصه‌ای از زندگی‌نامه طالب آملی شاعر گران‌مایه**»، ویژه‌نامه (مجموعه مقالات) همایش طالب آملی، به کوشش مصطفی مجد، آمل: دانشگاه پیام نور، ص ۲۰-۸

۱۷- مظفر شیرانی، محمود (۱۹٦۹)، **نامه به طاهری شهاب**، ۲۹ مارس، (منتشر نشده)

۱۸- موسوی، رحمت(۱۳٤۹)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۱۳٤۹/٤/۱۹ (منتشر نشده)

۱۹- همایون فرخ، رکن‌الدین(۱۳٤۷)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۱۳٤۷/۵/۲۳، (منتشر نشده)

۲۰- یوسفی، غلامحسین(۱۳٤۷)، **نامه به طاهری‌شهاب**، ۱۳٤۷/۱۲/۲۵(منتشر نشده)

روان‌شناسی زبان در ترکیب آفرینی‌های طالب آملی

قدسیه رضوانیان[۱] ـ مقدسه کوچک زاده[۲]

چکیده:

روان‌شناسی زبان نام شاخه‌ی علمی نسبتاً جدیدی است که از محل تلاقی زبان‌شناسی و روان‌شناسی جوانه‌زده است. یکی از گرایشات این علم، بررسی تأثیرات روحی و روانی و القاگر عناصر زبانی است که در این جستار بر روی شعر طالب آملی؛ شاعر زبان‌ساز سبک هندی، بررسی می‌شود. این مقاله به سه بخش تقسیم می‌شود: پسوندهای ترکیب‌ساز، ترکیب آفرینی‌های طالب که خود شامل بخش‌های: کلمات مرکب، ترکیبات وصفی و اضافی است و موسیقی ترکیبات او. در هر یک از این بخش‌ها سعی شده است باتوجه به روان‌شناسی زبان و واکه‌های القاگر ترکیبات طالب بررسی شوند. این مقاله با روش تحلیلی ـ اثباتی درصدد است تا الگوی زبانی طالب را براساس روان‌شناسی زبان بررسی کند و با این بررسی طالب آملی شاعری سبک ساز معرفی می‌شود که از ترکیبات زبانی خود به عنوان ابزاری برای ایجاد مفهومی تازه، القاء حالت روانی خاص و تأثیر موسیقایی ویژه بهره می‌برد.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، روان‌شناسی زبان، پسوندها، ترکیبات، موسیقی

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

مقدمه:

"روانشناسی زبان" (psycholinguistics) نام شاخه‌ی علمی نسبتاً جدیدی است که از محل تلاقی زبان‌شناسی و روان‌شناسی جوانه‌زده است." (باطنی، ۱۳۷٦: ۷۳) این علم، "علمی غیرتاریخی است یعنی به واقعیت زبان آن چنان که هست کار دارد و توجهی به چگونگی گذشته‌ی آن ندارد." (ساغروانیان، ۱۳٦۹: ۲۲۰ – ۲۱۸) یعنی "هرگاه تأکید بر کاربرد زبان به عنوان ابزاری جهت توضیح نظریه‌ها و فرآیندهای روان‌شناختی باشد، اصطلاح زبان‌شناسی روانی یا زبان‌شناسی روان‌شناختی به کار می‌رود" (چگنی، ۱۳۸۲: ۳۷۲) اما این علم هدفی را دنبال می‌کند که برای رسیدن به آن تلاش می‌کند. "هدف این علم آن است که معلوم کند ارتباط میان گوینده و شنونده یا نویسنده و خواننده چگونه برقرار می‌شود. تمرکز روان‌شناسی زبان روی کاربرد زبان است و مواد خام لازم برای بررسی عبارتند از آنچه گوینده به زبان می‌آورد و نویسنده بر روی کاغذ می‌نویسد. (حسینی، ۱۳۸۷: ۲۰)

ژاک لکان از روان کاوانی است که به روان‌شناسی زبان پرداخته است. او "روان کاوی...است که بنیاد نظریاتش براساس بازگشت به مبانی فروید است. " (پورخالقی و فرضی، ۱۳۸۸: ۱۱٦) او در زمینه‌ی ارتباط روان‌کاوی و زبان‌شناسی تلاش فراوان کرد و "کوشید که نشان دهد ناخودآگاه آدمی از ساختاری شبیه به ساختار زبان برخوردار بوده، یعنی همان نظام دال و مدلولی که در نظام زبانی حاکم است." (محسنی، ۱۳۸٦: ۸٦)

لکان مانند فروید در تحقیقات خود از نمونه‌های ادبی بهره می‌گیرد و با تحلیل آثار بزرگ ادبی که هر کدام از دل واقعیت پدید آمده‌اند به بررسی واکنش بیماران می‌پردازد. "تزهای لکان نمونه‌های ادبی را صرفاً به عنوان مثال‌ها یا شواهدی برای تأیید بصیرت‌های فرویدی مورد سوء استفاده قرار نمی‌دهند، بلکه... نقش بس ابهام‌آمیزتری به عهده‌ی ادبیات می‌گذارد." (راباته،۱۳۸۲: ۱۹۹) او از زبان و

ادبیات استفاده‌ی ابزاری می‌کند و معتقد است که یک روان‌کاو برای درمان بیماران باید از زبان و ادبیات بهره برد زیرا به درستی دریافته است که "ادبیات الگوهایی ارائه می‌کند که به نحو منحصربه‌فردی معنادار هستند و به روانکاو و بیمار، هر دو، اجازه می‌دهد که شکل‌بندی‌های جدید در رویاها، نشانگان، تداعی‌های تصادفی را ادراک کنند." (همان:۱۹۹)

لکان با بیماران خود با استفاده از زبان ارتباط برقرار می‌کند و او سعی می‌کند با حرف زدن به درون بیماران خود نفوذ کند و علت بیماری آن‌ها را بیابد. در این میان نوع واژگان و آواها و حسی که القا می‌کنند از اهمیت برخوردار است. این پژوهش نیز بر آن است تا به تحلیل احساس روانی ویژه‌ای که هر واژه یا آوا به خواننده القا می‌کند بپردازد. با مطالعه‌ی شعر طالب آملی خواننده در می‌یابد که بخش قابل توجهی از قدرت القایی شعر در نظام آوایی آن و در واقع ارتباط آواها با حالات روحی و ذهنی مخاطب نهفته است.

طالب از شاعران سبک هندی است و "بازی با ابعاد کلمه در شعر این دوره بسیار متداول است. گرچه در دوره‌های قبل نیز بی پیشینه نیست، اما در شعر این دوره عنصر غالب است؛ شاید دلیل آن گسترش حوزه‌ی شعر فارسی به منطقه‌ی غیر فارسی زبان است اما طالب با دقایق زبان فارسی آشنایی کامل دارد و هم چون شاعران هندی این دوره به علت بی‌اطلاعی از زبان‌فارسی به بازی با ابعاد کلمات نمی‌پردازد بلکه با توانایی ذاتی خود کلمه می‌آفریند و خود را به عنوان شاعری ترکیب‌ساز مطرح می‌کند. او مانند بیهقی از پسوندها برای ساخت ترکیبات جدید استفاده می‌کند و افزون بر افزایش گنجینه‌ی واژگان و ایجاد ظرفیت معنایی تازه برای واژه، بر قدرت موسیقایی بیت و ایجاد فضای هارمونیک در شعر می‌افزاید. موضوعی که این مقاله با ذکر نمونه به تبیین آن می‌پردازد.

شیوه‌ی پژوهش در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. در پژوهش‌های قبلی مربوط به طالب آملی به "روان‌شناسی زبان در واژه‌آفرینی طالب آملی" پرداخته نشده است. در این مقاله

به "موسیقی شعر" شفیعی کدکنی و "نغمه حروف" و "زبان شعر" خانلری توجه ویژه‌ای شده است اگرچه در این آثار به روان‌شناسی زبان ترکیبات طالب پرداخته نشده است اما راهکاری موثر برای روانکاوی ترکیبات جدید طالب ارائه کرده‌اند. کتاب "موسیقی شعر" به شناخت موسیقایی ترکیبات طالب کمک کرده است و مقالات "نغمه حروف" و "زبان شعر" در بررسی اصوات زیر و بم اشعار او و نشان دادن اثر روانی این اصوات بر بیت‌ها کمک شایانی کرده است. نگارنده با بهره‌گیری از الگوهای ارائه شده در این آثار سعی کرده است به روان‌شناسی ترکیبات ابداعی طالب و تحلیل این ترکیبات بپردازد.

در بخش اول این مقاله به نقش القایی پسوندهای ترکیب آفرین طالب اشاره می‌شود و مثال‌هایی در این زمینه ذکر می‌شود. در بخش دوم به ترکیباتی که با استفاده از این پسوندها یا با آمیختن واژه‌های مختلف ساخته است پرداخته می‌شود و در بخش سوم تأثیر موسیقی این ترکیبات بر غزلیات طالب بررسی می‌شود.

بخش اول: پسوندهای ترکیب‌ساز طالب

اغلب هنرمندان سعی می‌کنند نگاهی روان‌کاوانه را بر اثر خود حاکم کنند "چرا که این نگاه، کنجکاو و لایه‌ی زیرین و ناآگاه متن است" (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۸۸) و به اشعار شاعر وحدت و انسجام می‌بخشد و خواننده را وادار می‌کند به اشعار دقیق‌تر بیندیشد و خود را در فضاسازی اشعار با شاعر سهیم بداند اما به این نکته باید توجه کرد که هر هنرمند در خلق آثار خود از خلاقیت ذهنی و زبانی نیز بهره می‌برد. این مؤلفه در آثار شاعران و نویسندگان بزرگ و صاحب سبک قابل مشاهده است. برای نمونه شاعری چون مولوی خوشی و سرمستی خود را به غزلیات شمس تزریق می‌کند و آن را مملو از شادی و نشاط می‌کند و برای اثبات این مسأله می‌توان از نمونه‌ای زیر بهره برد.

"یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا

یار تویی، غار تویی، خواجه نگه‌دار مرا"

(مولوی،۱۳۵۵: ٦٤)

او با این بیت شادی و هیجان خود را به خواننده منتقل می‌کند و خواننده بدون این که بخواهد و فقط با شنیدن این بیت می‌تواند لحظه‌ای شاد را تجربه کند. این مساله در شعر شاعری چون ناصرخسرو به‌گونه‌ای دیگر نمایان می‌شود. او استواری و نفوذناپذیری خود را به قصایدش می‌بخشد و قصایدی استوار، با اوزانی سنگین می‌سازد. دو بیت زیر شاهدی برای این مدعا است.

"بر درگهش ز نادره بحر عروض   یکی امین دانا درمان کنم"

"مفعول فاعلات مفاعیل فع   بنیاد این مبارک بنیان کنم"

(ناصرخسرو،۱۳۸٤: ۳۵۰)

ناصر در این بیت‌ها توانایی خود را شاعری توانا در خلق اوزانی دشوار نشان می‌دهد و سنگینی و وقار خود را با به کار بردن واکه‌های درخشان a و $\bar{a}$ نشان می‌دهد. این واکه‌ها شکوه و عظمت کلام ناصر را دوچندان می‌کند و به اشعار او روحی استوار و حماسی عطا می‌کند اما شاعری چون طالب از خلاقیت و علاقه‌اش به زیبایی آفرینی کمک می‌گیرد و واژه‌ها و ترکیباتی جدید می‌آفریند و خود را به عنوان شاعری خلاق و قاعده‌افزا معرفی می‌کند. "قاعده افزایی، اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود" (صفوی، ۱۳۸۰ب: ۵۰) این مقوله "بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجه‌ی حاصل از قاعده افزایی، چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار نیست" (صفوی، ۱۳۸۰الف: ۳۷ – ۳٦) از جمله موارد قاعده افزایی در غزلیات طالب استفاده‌ی او از پسوندها در ترکیب‌سازی است. "این ابزارها از رشد سرطانی زبان جلوگیری می‌کنند و سعی می‌کنند از واژه‌های محدود، امکانات نامحدود به وجود آورند (زیرا)... یکی از راه‌های افزایش امکانات زبان به‌کارگیری پسوندهاست." (جهاندیده، ۱۳۷۹: ٦۰) طالب سعی می‌کند از این

امکانات به درستی بهره برد. "التفات طالب به برخی پسوندها، ویژگی خاصی بـه زبان غزل او بخشیده است کـه تـا حـدی منحـصربـه‌فـرد مـی‌نمایـد. هـر چنـد پسوندسازی با پسوند "زار" و "ناک" و "گونه" به شکل سـبک‌سـاز آن پـیش از این در شعر... عرفی سابقه داشت... اما در شـعر طالـب عـلاوه‌بـر کـاربرد بیـشتر پسوندهای یاد شده، حضور چشمگیر بعـضی پـسوندهای دیگـرماننـد: "کـده"، "ستان"، "وار" و "انه" قابل توجه است. تازگی زبان او فقط بـه سـبب گـسترش استعمال این پـسوندها در حـوزه‌ی "اسـم ذات" و پدیـد آمـدن ترکیبـاتی چـون "بولهب کده" در شعر نیست، بلکـه افـزودن ایـن پـسوندها بـر "اسـم معنـی" و ساختن کلماتی چون "حسرت زار" و "کرشمه ناک" است که زبـانش را تـازه و برجسته می‌سازد. این نوع ترکیب‌سازی با خـصلت تجریـدی زبـان شـعر طالـب همسو است و گاه خلق مجاز و تصویر ذهنی بـر گـزینش چنـین کلمـاتی مبتنـی است." (حسن‌پور، ١٣٨٤: ١٣٣) این پسوندها با بـسامدی بـالا در اشـعار طالـب آشکار است و تأثیر عمیقی بر اشعار او دارد و اگر خلاقیت طالب را تنها منحـصر به این پسوندها بدانیم او به عنوان یکی از شاعران برجسته‌ی سبک هندی مطـرح می‌شود. در زیر نمونه‌هایی از پسوندهای ترکیب‌سـاز طالـب ذکـر مـی‌شـود و بـا استفاده از نظریه‌ی ژاک لکان در مورد استفاده‌ی ابزاری از زبان سعی می‌شود ایـن ترکیبات نیز با نگاهی ابزارگرایانه بررسی شوند. برای رسـیدن بـه ایـن هـدف از نقش واکه‌ها در بیت استفاده خواهد شد. از جمله:

کده: در مورد پسوند "کده" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

نگین کده: "نقش منست زینت اوراق روزگار

یعنی جهان نگین کده و من نگینه‌ام"(١١١٩)[1]

صنم کده: "بودی دلا زمرتبه قندیل کعبه دوش

امروز در صنم کده ناقوس گشتـه‌ای" (٨٤٩)

---

١. طالب آملی. بی‌تا. کلیات اشعار ملک‌الشعراء طالب آملی. به تـصحیح و تحـشیه‌ی طـاهری شـهاب. تهران: انتشارات کتابخانه سنایی.

ظلمت کده: "گر ظلمت کده‌ام نور نگردد طالب

آه اگـر آه چـراغ شـب تـارم نبـود" (۵۱۸)

در این ابیات طالب علاوه‌بر پسوند "کده" که بر بار موسیقایی بیت افزوده اسـت، با آوردن واکه‌های درخشان a (اَ) و $\bar{a}$ (آ) توانسته است آوای حـاکم بـر بیـت را به گوش خواننده برساند. استفاده از واکه‌های درخشان کـه در "توصـیف منـاظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه بـه کار می‌روند. (قویمی، ۳۷: ۱۳۸۳) در بیت‌های بالا از واژه‌هایی مانند " صنم کده، نگین‌کده، ظلمت‌کده و ناقوس..." بهره می‌برد. این واژگان به شاعر کمک کرده‌اند تا فضایی سنگین همراه با شکوه و هیبت را فراهم کند. در بیـت اول او بـا آوردن واژه‌ی "من" که واکه‌ی درخشان a در آن به کار رفتـه اسـت و دو صـامت "م و ن" که هر دو خیشومی هستند و با نفس کشیدن بیرون مـی‌آینـد آوایـی مهیـب و پرطنین را به خواننده القا می‌کند و واژه‌های "نگین کده" و "نگینه" بر این شکوه و هیبت تأکید می‌کنند. در بیت دوم او از شکوه از دست رفتـه مـی‌نالـد و آمـدن واکه‌ی تیره‌ی "u (او)" در واژه‌هایی چون "بودی، دوش و ناقوس" که " بیـانگر افکار و اندیشه‌های تیره و حزن انگیزند" فضایی حزن‌انگیز همـراه بـا افـسوس و دریغ را القا می‌کند. در بیت سوم بـا واژه‌هـای " ظلمـت کـده، شـب، تـار و آه" نهایت افسوس و حزن را می‌رساند و ایـن افـسوس در واژه‌ی "آه" بـه بیـشترین نمود آوایی و معنایی خود می‌رسد اما آوردن واژه‌های "نگین کـده، صـنم کـده و ظلمت کده" در کنار واژگان دیگر قدرت بازی با کلمات را در اشعار طالب نشان می‌دهد او با ابعاد کلمه بازی نمی‌کند بلکه سعی می‌کند بـا رعایـت کامـل قواعـد زبانی از کلماتی با معانی ساده واژه‌هایی نو بسازد کـه نقـشی مـوثر در اشـعارش داشته باشد.

ناک: در مورد پسوند "ناک" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

کدورت ناک: "غبارم کرده تعلیم نشست و خاست پنداری

که دایم تیره بنشینم کدورت ناک برخیزم" (۷۹۰)

عرقناک: "ای پیش چهره‌ی تو عرقناک روی گل
خوی تو خوی آتش و بوی تو بوی گل" (٦٥٧)

شاعر در بیت اول با واژه‌های "نشست و خاست" بازی می‌کند. او از واکه‌ی "e" و دو صامت "س و ت" در "نشست" به عنوان ابزاری برای خلق آوای نشستن کمک می‌گیرد و از واکه‌ی $\bar{a}$ در "خاست" که رو به بالا است برای خلق آوای برخاستن یاری می‌جوید. در مصراع دوم با استفاده از کلمات "بنشینم و برخیزم" ریتم و آهنگی شتابان ایجاد می‌کند که با سبکی و سیالیت غبار هماهنگی دارد. گرد اندوهی فضای شعر را تیره می‌کند. شاعر تیره می‌نشیند و کدورت ناک برمی‌خیزد. در بیت دوم از واکه‌های تیره یا بم "u ،o" در واژه‌های "تو، روی، خوی و بوی" استفاده شده است. "شعری که در آن مصوت‌های بم (u ،o) بیشتر به کار رفته باشد آهنگی متین و موقر و عبرت‌آمیز دارد. (خانلری، ١٣٣٣ب: ٥٧٥) و شاعر با تکرار واژه‌های "بوی و خوی" بر این آرامش و وقار تاکید می‌کند و بر تاثیر موسیقایی بیت نیز می‌افزاید.

وار: در مورد پسوند "وار" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

سرمه وار: "هر سحر از نور آهم خانه‌ی خورشید را
روزن پر نور چشم سرمه‌وار آید به چشم" (٧٠٩)

فلس وار: "فلس وارم رسته از تن زخم بر بالای زخم
ماهی تیغ توأم غواص در دریای زخم" (٦٨٢)

قصیده وار: "قصیده وار غزل‌های خویش را طالب
به نام صاحب مخلص نواز خواهد کرد" (٤٩٠)

شاعر در بیت اول از واکه‌های درخشان و تیره در کنار هم استفاده می‌کند و صدایی بلند و مهیب را با اندوهی مبهم تلفیق می‌کند اما شکوه و عظمت آه شاعر با وجود صداهای مبهم واکه‌های تیره از بین نمی‌رود بلکه با متانت سکوت همراه می‌شود. این شکوه آمیخته به متانت در واژه‌ی "سرمه وار" کاملاً مشهود است زیرا در این واژه از واکه‌های درخشان و تیره‌ی "$\bar{a}$ و o" در کنار یکدیگر

استفاده شده است و شاعر سعی کرده است با آوردن واکه‌های تیره و درخشان در پیش و پس این کلمه موسیقی "سـرمه وار" را برجـسته کنـد. ایـن واژه در کنـار واژه‌های "چشم و آه" به عنوان ابزاری برای انتقال مفهوم استفاده شده اسـت. در بیت دوم از صامت "خ" در واژه‌ی "زخم" صدای خراشیدن شنیده مـی‌شـود. در این بیت شاعر در برابر معشوق کاملاً تسلیم و گوش به فرمان است اما هرگز این اطاعت به معنای تحقیر شاعر نیست بلکه باعث بزرگی و مایه‌ی افتخار او اسـت. شاعر برای رساندن چنین مفهومی از واکه‌های روشن بـه عنـوان ابـزاری کارآمـد استفاده می‌کند و شکوه معشوق را با ضمیر "تو" بیان می‌کند زیرا مخاطـب قـرار دادن نوعی نشان دادن ارزش و اعتبار فرد مورد خطاب است. در بیت سوم شـاعر از حسن طلب استفاده می‌کند و غزل خود را چون قصیده‌ای درخور صله می‌داند و با چرب زبانی سعی می‌کند از ممدوح صله‌ای دریافت کند.

گونه: در مورد پسوند "گونه" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

اشارت گونه: "طالب‌آساگر اشارت گونه‌ای باشد ز دوست
از شـرر بی باک‌تر در کام اژدر می‌رویم" (٦٩٣)

ترشح گونه: "گهی ابر تر و گاهی ترشح گونه‌ی باران
بیا در چشم من بنگر هوای برشگالی را" (۲۲٦)

عکس گونه: "گر دل پذیرد از رخ او عکس گونه‌ای
در بـزم آفتـاب کنـد مـه خـرام جـام" (٦٧٧)

در بیت اول شاعر پسوند "گونه" را ذکـر مـی‌کنـد و معتقـد اسـت اگـر اشـارت گونه‌ای (نه حتی اشارت کاملی) از طـرف معـشوق برسـد او آن چنـان نتـرس و بی‌باک می‌شود که به کام اژدهای حوادث می‌رود. واکه‌ی تیـره‌ی "u" در پـسوند "گونه" آرامشی را بر بیت حاکم می‌کند طالب چون بیهقی به تناسـب واژه‌هـا بـا یکدیگر توجه فراوانی دارد و در بیت دوم این توجه بهتر نشان داده مـی‌شـود. در این بیت ترکیب "ترشح گونه" ما را به یاد ترکیب "تر گونه"ی بیهقی می‌اندازد.

"بارانکی خرد خرد می‌بارید چنان که زمین ترگونه می‌کرد" (بیهقی، ۱۳۸۸: ۲٦۰) بیهقی از بارانی نرم سخن می‌گوید که حتی زمین را تر نکرده است بلکه آن را شبه‌تر می‌کند، طالب نیز شیوه‌ای شبیه به بیهقی دارد. او "ترشح گونه" را برای باران خلق می‌کند اما باران او باران اشک است که از دیدگان می‌چکد. طالب از واژه‌های "ابر، تر، باران، ترشح گونه و چشم" به عنوان ابزاری برای ساخت فضایی آرام کمک می‌گیرد به گونه‌ای که از خلال این آرامش تصویر قطره اشکی را می‌توان مشاهده کرد که چون ترشح بر چشمان شاعر است و هنوز جاری نشده است. در بیت سوم نیز معشوق را آن چنان بزرگ می‌داند که اگر دل از رخ او فقط چیزی شبیه به عکس را بپذیرد خورشید آن را سر مجلس شراب خواریش قرار می‌دهد. شاعر واکه‌های تیره در واژه‌های "رخ، او، عکس گونه و خرام" را با واکه‌های درخشان در واژه‌های "گر، پذیرد، بزم، آفتاب و جام" می‌آمیزد و از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای ترسیم فضایی آرام همراه با شکوه و هیبت استفاده می‌کند.

ستان: در مورد پسوند "ستان" به نمونه‌های زیر قابل توجه است:

رخنه ستان: "ویرانه‌ام از برق نفس رخنه ستانیست

نشگفت گرش مهر به روزن نبرد راه" (۱۱۳۲)

کفرستان: "چو ره بگشود بر تمکین غرورش کاروان چین

ز کفرستان زلف او به تازآباد ابرو شد" (۵۳۰)

کافرستان: " مقیم کشور اسلام بود طالب و زود

فکند فتنه‌ی زلفت به کافرستانش" (٦۳۲)

در این ابیات طالب از واژه‌های "کفرستان، رخنه‌ستان و کافرستان" به عنوان ابزاری برای ساختن مکانی خیالی استفاده می‌کند. پسوند "ستان" که عموما پسوند مکان است توأم با سرشاری از چیزی، از کلمه‌های "کفر، رخنه و کافر" واژه‌های جدیدی ساخته است و از آن‌ها مکان‌هایی ساخته است که در عالم وجود خارجی ندارند. در بیت اول شاعر با کمک "ویرانه و رخنه ستان" خانه‌ی

وجودش را ویران جلوه می‌دهد، او حتی از مهر و لطف نیـز ناامیـد شـده اسـت. واکه‌ی روشن "i و e" در واژه‌های "ویرانه، رخنه‌سـتا نیـست و مهـر" بـا رو بـه پایین آمدن، نابودی را برای شاعر تداعی می‌کند حتی با وجود واکه‌های درخشان a و ā در واژه‌های "برق، نفس و راه" نیز نمی‌تواند از این ویرانه خلاصی یابد و در نومیدی باقی می‌ماند. در بیت دوم از واژه‌های "کفرستان و تازه‌آباد" به عنـوان ابزاری برای توصیف زلف و ابروی معشوق استفاده می‌کند. در بیت سـوم شـاعر مسلمانی بوده است که مانند شـیخ صـنعان از زلـف معـشوقی از دیـار کفـر سـر درآورده است.

انه: در مورد پسوند "انه" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

مشعبدانه: "اثر ز ناله‌ی من دور و من به تار امید

مشعبدانه بر این نخل‌ها ثمر بندم" (٦٧٧)

بلبلانه: "چون زلف و نغمه هر دو پریشان نکوترند

طالب چو می‌زنی نفسی بلبلانه‌تر" (٦٠١)

منصورانه: "ز لب گفتار منصورانه چون بیرون دهد طالب

ز بزم می کشان گلبانگ استغفار برخیزد" (٤٦٩)

طالب با استفاده از پسوند "انه" توانسته است ترکیبی گوش نواز بیافرینـد. "انـه" در این ابیات نقش ادات تشبیه را بازی می‌کند و در بیت تشبیه مضمر مـی‌سـازد. در بیت اول واژه‌ی "مـشعبدانه" سـاخته مـی‌شـود. در ایـن بیـت از تاثیرگـذاری ناله‌های خود ناامید می‌شود و چون شعبده‌بازی به دروغ و فریب میوه‌ای بر نخـل امیدهایش می‌بندد. در بیت دوم طالب خـود را ملامـت مـی‌کنـد کـه چـرا وقتـی پریشانی و آشفتگی بهتر است تو شعری بلبلانه و زیبا سر می‌دهی. در بیت سـوم طالب برای اشعار خود مقامی مانند کلام اولیایی مانند منصور حلاج قائل می‌شود که به محض بیرون آمدن از لب میخـواران را بـه توبـه وادار مـی کنـد. شـاعر از واژه‌های "مشعبدانه، بلبلانه و منصورانه" به عنوان ابزاری محوری بـرای سـرودن بیت بهره می‌برد. واژه‌ی "مشعبد" از نوعی فریب سخن می‌گویـد کـه بـا اضـافه

شدن پسوند "انه" به ایـن واژه فریـب آن وجـه اختـصاصی ایـن واژه مـی‌شـود. واژه‌ی "بلبلانه" به خاطر تکراری که در صامت‌ها دارد بر موسـیقی و اثرگـذاری آن بر مخاطب می‌افزاید و نوای خـوش را بـه بلبـل اختـصاص مـی‌دهـد. واژه‌ی "منصورانه" به تاثیرگذاری سخن منصور حلاج اشاره دارد و آمدن پـسوند "انـه" با آن این نوع سخن گفتن به منصور حلاج اختصاص می‌یابد.

سان: در مورد پسوند "سان" می‌توان نمونه‌های زیر را ذکر کرد.

غنچه سان: "غنچه سان دفتر جمعیت دل خواهم لیک
به صد آشفتگی طره‌ی شمشاد زیم" (٦٧٨)

حلقه سان: "بـه خلـوت گـاهـی آن دلبـر نبـاشـد
که چشمم حلقه سان بر در نباشد" (٤٧٤)

شعله سان:
"گرسپهـرت زنـده سـازد شعله سـان برخـود مبـال
زآن که پیش از زنده کردن چون شرارت می‌کشد" (٥٤٢)

شاعر در این بیت‌ها از واژه‌های "غنچه سان، حلقه سان و شعله سان" که محـور بیت هستند به عنوان ابزاری برای پرورش معنا استفاده مـی‌کنـد. پـسوند "سـان" تشبیه گونه‌ای در بیت‌ها ایجاد می‌کند و شاعر خود را در بیت‌ها به "غنچه، حلقـه و شعله" مانند می‌کند در بیت اول جمعیت خاطر را به غنچه اختصاص می‌دهـد و آرزوی جمعیت خاطر دارد اما خود با پریشانی طره‌ی معشوق می‌گذرانـد زیـرا این پریشانی برای او جمعیت خاطر بـه ارمغـان مـی‌آورد. در بیـت دوم شـاعر از واکه‌های درخشان در واژه‌های "آن، دلبر، نباشد، چـشم، حلقـه سـان، بـر و در" استفاده می‌کند این کلمات در فضاسازی بیت تأثیرگذار اسـت و ضـمیر اشـاره‌ی "آن" دست نایافتنی بودن دلبر شاعر را نشان می‌دهد که شاعر فقـط چـون حلقـه بر در و چشم انتظار است اما هرگز اذن دخولی وجود ندارد و شاعر باید همیـشه منتظر بماند. در بیت سوم بی‌وفایی فلک را یادآور می‌شود که حتی زنده کردن آن هم با سوختن همراه است و در بیـت طنـزی تلـخ وجـود دارد کـه بیـشتر شـبیه

تمسخر و تحقیر است تا هزل و مطایبه. شاعر از این طنز به عنوان ابـزاری بـرای بیان عاقبت خوش‌بینی نسبت بـه فلـک اسـتفاده مـی‌کنـد و مخاطـب را از خـام اندیشی باز می‌دارد.

طالب علاوه بر این پسوندها، پسوندهای دیگری نیـز دارد کـه در زیـر بـه آن‌هـا اشاره می‌شود.

گون: غالیه گون (۷٤۹)، جگرگون (۱۱۰۵)، آسمان گون (۲٦۱)، غلیه گون (۷٤۹) و...

گاه: بوسه گاه (۸٤۱)، حوصله گاه (۵۸۲)، سرمه گـاه (۸۰٤)، طعنـه گـاه (۷۵٤)، ترشح گاه (۳۷۰) و...

گه: بسمل گه (٦٦۷)، دشنه گه (۱۰٦۸)، طعمه گه (۷۰۵)، حجله گه (٦۷۳) و...

وش: جبرئیـل وش (٦۸٦)، صـیادوش (۷٤۲)، خورشـیدوش (۲۲۰)، زرق وش (۸۹۱) و...

دان: سرمه دان (۱۰۷٦)، نگـین دان (۸۵۰)، نـرگس دان (۲۹۵)، آیینـه دان (۷۰۷) و...

گر: نرخ گر (٦۳۷)، سبحه گر (٤٦۸)، عمارتگر (۵٤٤)، شیـشه گـر (۱۰۷۸، ۸۹۱) و...

بخش دوم: ترکیب آفرینی طالب

"زبان فارسی در میان زبان‌های جهان به لحاظ امکان سـاختن ترکیـب چنـان کـه زبان شناسان می‌گویند در ردیف نیرومندترین و بـا اسـتعدادترین زبـان‌هاسـت و مسأله‌ی ساختن ترکیبات خاص یکی از مـسائلی اسـت کـه هـر شـاعری در هـر دوره‌ای در راه آن... کوشـش کـرده اسـت." (شـفیعی، ۱۳۷۱الـف: ٦۵-٦٤) ترکیب‌سازی در همه‌ی دوره‌های شعر فارسی وجود داشته است اما دوره‌ی سبک هندی از دوره‌هایی است که شاعر تلاش می‌کند "برای زیبایی شعر خود و جهت هنرنمایی هرچه بیش‌تر الفاظ خاص بسازد و ترکیبات تـازه بیافرینـد." (خـاتمی،

۱۳۷۱: ۲۳) شاعر برخلاف نویسنده این اجازه را دارد که از عـادت‌هـای مـألوف زبان گفتار فاصله گیرد و ترکیباتی را در اشعار خود بیافریند "امـا نبایـد پنداشـت که اختیار شاعر در انتخاب لفظ و ترکیب عبارت بی‌پایان است...تجـاوز شـاعر از زبان گفتار او را آزاد و مختار نمـی‌کنـد، بلکـه قیـدهای دیگـری بـرای او پدیـد می‌آورد. شاعر ناچار است که قسمت بزرگی از قیود زبان گفتـار را بپـذیرد، زیـرا که در غیر این حال ممکن است کسی منظور او را درنیابد" (خانلری، ۱۳۳۲الـف: ۸۶-۸۵) این همان موردی است که شاعران سبک هندی آن را از یـاد بـرده‌انـد و فقط سعی کرده‌اند که ترکیباتی نو در اشعار خود بیافرینند بدون آن کـه بـه معنـی حاصل شده از این ترکیبات توجه کنند. طالب آملی نیز از جمله شـاعرانی اسـت که برای ترکیب آفرینی اهمیت فراوانی قائل است زیـرا "اصـولا خلـق ترکیبـات تازه، یعنی ایجاد خانواده‌ی تازه از کلمات. این صورت از دو جنبه بر غنای زبـان می‌افزاید: یکی ایجاد شبکه‌ی معنایی جدید و دیگر خلق شبکه‌ی تـصویری تـازه. ترکیبات خلق شده یا ترکیب معنایی‌اند و معنی تازه ایجـاد مـی‌کننـد یـا ترکیـب تصویری‌اند و تصاویر تازه و نوآیین پدیدار می‌سازند." (حسن‌پـور، ۱۳۸٤: ۱۳۵) اما طالب علاوه‌بر خلق ترکیبات جدید به معنای آن‌ها نیز در بیت توجه می‌کنـد و در تلاش است کلمه معنای موردنظر را منتقل کند اما او نیز چون دیگـر شـاعران سبک هندی در این زمینه توفیق کامل نیافته است و گـاهی ترکیبـاتی آفریـده کـه بسیار مبهم و پیچیده است. در زیر سعی شده است به بعضی از ترکیبـات جدیـد طالب پرداخته شود. این ترکیبات در متن به سـه بخـش تقـسیم مـی‌شـود: کلمـه مرکب، ترکیب وصفی و ترکیب اضافی. در زیر از انواع ترکیبات طالب مثال‌هـایی آورده می‌شود. از جمله:

کلمات مرکب:

تـنـگْ حیـا: " نگشـایـیـم راز دل طـالـب

تا بـه مستـی تنـگْ حیـا نشـویـم" (۱۱۱۸)

شعلهٔ مزاج: "شعله مـزاج مطـربا سـخت فسـرده خاطرم

آتش نغمه تیز کن ساز تمام سوز را" (۲۲۲)

عاجزْ پسند: "فلک عاجزْ پسند افتاد من هم در مماشاتش

تتبع می‌کنم با شیر طبعی‌ها شگالی را" (۲۲٦)

طالب در این ابیات با ترکیب دو واژه توانسته است کلمه‌ی مرکبـی جدیـد بـسازد. در بیت اول به جای واژه‌ی "بی‌حیایی" از واژه‌ی "تنگ حیا" استفاده مـی‌کنـد و مفهـوم این واژه مساوی با بی‌حیایی نیست بلکه نزدیک به آن اسـت و بـا ایـن ابـداع قـدرت ترکیب‌سازی واژگان فارسی را ثابت می‌کند. در بیت دوم و سوم شـاعر بـا اسـتفاده از واژه‌های "عاجزْ پسند و شعلهٔ مزاج" ایجازی همراه با موسیقی درونـی بـه بیـت مـی افزاید زیرا "قالب مسلط در شعر سبک هندی غزل نیست بلکه بیت (فرد) است. تمام کشف و شهود شاعرانه‌ی شاعر در یک بیت تمام مـی‌شـود و بیـت در غـزل چنـدان ارتباطی با بیت دیگر ندارد." (حسن‌پور، ١٣٨٤: ٢٧) در نتیجـه شـاعر سـعی مـی‌کنـد برای تبعیت از ویژگی‌های سبکی زمانه‌اش از ایجاز در بیت استفاده کنـد تـا مفهـوم را در یک بیت خلاصه کند. او با استفاده از این واژه‌های مرکب ترکیبی جدید مـی‌سـازد و مفهومی تازه به بیت می‌بخشد. او چون لکان از ساحت زبان به عنوان ابـزاری بـرای رسیدن به هدف استفاده می‌کند. لکان با این ابزار بیمـاران خـود را درمـان مـی‌کنـد و طالب با آن، کلمه‌ی مرکب می‌سازد و به مفهومی تازه دست می‌یابد. او برای ایـن کـه به هدف خود دست یابد چون یک روان کاو به روان کاوی کلمات می‌پردازد و سـعی می‌کند با گزینش کلمات مناسب به شـعری نـاب و خیـال‌انگیـز برسـد امـا فرامـوش می‌کند که در این راه کلمات واضح را به کلمات مبهم و پیچیـده‌ای بـدل مـی‌کنـد. او حتی حاضر شده است سه واژه‌ی مرکب را که معنای هر کدام می‌تواند موضوع غزلی قرار گیرند در سه بیت خلاصه کند.

ترکیبات وصفی:

ناوک سینه‌دوز: "در دل خویش می‌خلم هر نفسی که با جگر
هست کرشمه گونه‌ای ناوک سینه‌ْدوز را" (۷۳۸)

لعل کرشمه‌ساز: "لعل کرشمه‌ْساز را چاشنی عتاب ده
چین غضب زیاده کن ابروی کینه‌توز را" (۲۲۲)

تبسم گلریز: "دارم دلی به یک نگه تیزش احتیاج
چشمی به یک تبسم گلریزش احتیاج" (۳۹٤)

طالب در بیت‌های بالا سه ترکیب وصفی می‌آفریند اما معنای هر یک از این ترکیبات باید کاملاً باز شود تا خواننده به درستی از آن آگاهی یابد. او با استفاده از این ترکیبات توانایی و استعداد فراوانش را در خلق ترکیبات تازه نشان می‌دهد و با کمک ایجاز مفهوم گسترده‌ای را به ترکیبی فشرده بدل می‌کند. در بیت‌های بالا سعی شده از ترکیبات مأنوس طالب استفاده شود وگرنه او ترکیباتی دارد که اگر در آن‌ها دقت نشود به درستی نمی‌توان آن‌ها را درک کرد. "گاهی ابهام معنی و ترکیبات نارسا شعر او را به قدری پیچیده و مبهم نشان می‌دهد که برای خواننده‌ی عادی فهم آن با اشکال میسر می‌شود." (طالب آملی، بی‌تا: پنجاه و هفت) از ترکیباتی که می‌توان در این زمینه مثال زد ترکیب زیر را می‌توان نام برد:

"ای تهمت چینْ بسته به زلف شب
کباره ببین جبهه‌ی صبح طرب ما" (۲۲٤)

در این بیت کل مصراع اول یک ترکیب محسوب می‌شود. این ترکیب به خاطر گستردگی برای درک، به تأمل فراوان نیاز دارد و ذهن خواننده برای درک معنا بسیار درگیر می‌شود. اما سه ترکیب بیت‌های پیش گفته را می‌توان با کمی دقت به راحتی درک کرد. او از ترکیباتی چون "ناوک سینه‌ْدوز، لعل کرشمه‌ساز و تبسم گلریز" استفاده می‌کند. این ترکیبات ابزاری زبانی برای ایجاز در بیت هستند و شاعر از آن‌ها در ایجاد موسیقی درونی استفاده می‌کند. شاعر برای به کاربردن این کلمات وزنی

مناسب را انتخاب می‌کند و به هماهنگی موسیقایی کلمات نیز دقت می‌کند تا خواننده فقط با گوش دادن شعر بتواند لحن و مضمون موردنظر شاعر را درک کند.

ترکیبات اضافی:

خاک بیزی‌های فقر: "خاک بیزی‌های فقرم آن چنان در دل نشست
کز کف خود نسخ‌های کیمیا انداختم" (۱۱۱۰)
اشک جگرْ زاد: "شور شیرین نشد از خاطر پرویز و هنوز
رنگ خون از رخ این اشک جگرْ زاد نرفت"(۲۶۹)
نامه‌ی سرشکْ آلود: "بیار تا رسد این نامه‌ی سرشکْ آلود
چه نقش‌ها که به بال کبوتر اندازد" (٤٤٠)

ترکیباتی که طالب در بیت‌های بالا خلق کرده است در آغاز کلمه‌ای مرکب هستند که خود نیز از ترکیبات ابداعی طالب به حساب می‌آیند اما او واژه‌ای را به این ترکیب اضافه می‌کند و ترکیب در ترکیب می‌سازد. این خصوصیت از ویژگی‌های بارز غزلیات طالب است که علاوه بر خلق ترکیبی جدید و افزودن بر بار موسیقایی بیت خود را به عنوان شاعری صاحب سبک مطرح کند. برای مثال در بیت اول در واژه‌ی "خاک بیز" آوای ریختن و به زمین نشستن خاک از واکه‌ی "i" در واژه‌ی "بیز" شنیده می‌شود. این تطابق آوای واژه‌ها با معنایشان در واژه‌هایی چون "بیز، نسخ، شور، شیرین، اشک، سرشک، نقش و... وجود دارد و شاعری که طبعی سالم داشته باشد خواسته یا ناخواسته این ویژگی را در شعر خود رعایت می‌کند و خواننده با خواندن شعر او می‌تواند ارتباطی حسی و معنوی با آن برقرار کند.

بخش سوم: موسیقی ترکیبات طالب

"شعر موسیقی الفاظ است و شاعر باید هم خود را تنها مصروف و مقصور کند که از ترکیب حروف، نغمه‌ای زیبا و دلنشین پدید آورد... اگر الفاظ از معانی حکایت نکنند هر چه در ترکیب آن‌ها هنر به‌کار برود ارزشی نخواهد داشت و

اگر تنها نغمه و آهنگ منظور باشد دست در دامن موسیقی باید زد که از عهده برآوردن مقصود آن چنان که بخواهیم بر می‌آید." (خانلری، ۱۳۳۳ ب: ۵۷۹- ۵۷۸) و باید گفت که "کلمات علاوه‌بر ادای معنی، صوتی را به گوش می‌رسانند که این اصوات وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند آهنگی خاص به وجود می‌آورند، مناسب مفاهیم و حالات گوناگون." (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۵۵- ۲۵٤)

انسان همیشه از موسیقی لذت برده است و یکی از دلایلی که به شعر توجه می‌کند موسیقی آن است. یکی از عناصری که در شعر فارسی توانسته است موسیقی را وارد شعر کند قافیه است. "در شعر فارسی همیشه قافیه بوده است اما شاعران هنرمند علاوه برآن، هماهنگی حرف‌های دیگر شعر را نیز رعایت می‌کرده و به این وسیله شعر خود را دلنشین‌تر و زیباتر می‌ساخته‌اند." (خانلری،۱۳۳۳ب: ۵۷۸-۵۷۷)

شاعر با اختیار سخن موزون، در ذهن شنونده شور و هیجانی برمی‌انگیزد و او را برای دریافت شعر خویش آماده می‌سازد. به خصوص که در همان حال نیروی معنوی کلمات نیز بر آن افزوده می‌شود و اندیشه و خیال او را به دیگران القاء می‌کند. اسلوب و صورت در شعر وقتی زیباست که در عین تأثیر و شورانگیزی، به تفهیم معنی و مضمون به خواننده نیز نایل آید." (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۵٤-۲۵۳)

طالب نیز از جمله شاعرانی است که به موسیقی توجه بسیار کرده است. او علاوه بر موسیقی وزن و قافیه که در اشعار شاعران عمومیت دارد به موسیقی حاصل از کلمات و ترکیبات خویش نیز توجه کرده است. او ترکیباتی آفریده است که علاوه بر تازگی آهنگی درونی به ابیات او می‌بخشد و غنای موسیقایی اشعارش را پرورش می‌دهد. در زیر سعی شده به ترکیباتی اشاره شود که به بار موسیقایی غزل طالب افزوده است. از جمله:

"به تُنک حوصلگی شهره شدم چون طالب

شعله‌ی مهر تو خس پوش نکردم افسوس"(٦۲۲)

"مکن به قصد دلم‌ای خدنگ غمزه شتاب

تـو ناوکـی به غـزال حـرم چه کار تو را" (۲٥٦)

"شعلهٔ مزاج مطربا سخت فسرده خاطرم

آتش نغمـه تیـز کـن سـاز تمـامْ سوز را" (۲۲۲)

شاعر در این بیت‌ها از موسیقی به عنوان ابزاری جهت درک بهتر مفهـوم و نـشان دادن تبحر خود در این علم بهره می‌برد. او در بیـت اول از ترکیـب‌هـای "تنُـک حوصلگی و خس پوش" به عنوان ابزاری برای افزودن موسیقی بیت بهره می‌برد. شاعر حتی از صامت "ش" نیز به عنوان ابزار گسترش موسیقی کمک مـی‌گیـرد. آوردن واژه‌ی "تنُک حوصلگی" به جای "کم‌حوصـلگی" قـدرت ترکیـب‌سـازی طالب مشخص می‌شود. ترکیب "خس پوش" نیـز از ابـداعات طالـب محـسوب می‌شود. او با استفاده از واکه‌های بم "o وu" توانـسته اسـت واژه‌هـایی ماننـد " تنُک حوصلگی، شهره، شدم، چون، شعله، پوش و افسوس" بسازد. شاعر از ایـن واکه‌ها برای مطرح کردن اندیشه‌های حزن انگیز و تیره کمک مـی‌گیـرد و واژه‌ی "افسوس" در انتقال حـزن و آه بـه شـاعر کمـک مـی‌کنـد. در ایـن بیـت شـاعر بی‌حوصله است و از این که شعله‌ی مهـر معـشوق را خـس‌پـوش نکـرده اسـت افسوس می‌خورد زیرا آن‌قدر کم حوصله است که حتی حوصله‌ی ناز و عـشوه‌ی معشوق را هم ندارد. در بیت دوم از واکه‌ی درخشان a و $\bar{a}$ کمک می‌گیـرد و بـا استفاده از واژه‌های "قصد، خدنگ، غمزه، شتاب، ناوک، غزال، حرم و کار" خـود را بزرگ و پرشکوه جلوه می‌دهد. شاعر در این بیـت از ترکیـب "خـدنگ غمـزه شتاب" استفاده می‌کند و این ترکیب را به‌عنوان ابزاری برای بیـان تـأثیر غمـزه‌ی معشوق استفاده می‌کند. معشوقی که غمزه‌اش بر هر دلـی اثـر مـی‌گـذارد و او را کشته‌ی خود می‌کند بر غزال حرم قدرت دست‌اندازی ندارد. ایـن بیـت از جملـه بیت‌هایی است که شاعر خود را در مقابل معشوق حقیر نمی‌کند زیـرا او خـود را غزال حرم می‌داند که کشتنش حرام است، در نتیجه معشوق نمی‌تواند آسـیبی بـه او برساند. در بیت سوم شاعر از ترکیب‌های " شـعلهٔ مـزاج مطربـا و سـاز تمـامْ

سوز" استفاده می‌کند. شاعر در این بیت از ویژگی‌های آتش بهـره مـی‌بـرد. او از مطرب شعله مزاج می‌خواهد که نغمه‌ای آتش بزند تا غم و اندوه او از میـان رود. شاعر با استفاده از واژه‌های "شعله، سـخت، آتـش، تیـز، سـوز و سـاز" شـعله‌ی برکشیده‌ی آتش را ترسیم می‌کند و از قیدهای "تمام و سخت" به خوبی اسـتفاده می‌کند و افسرده بودن خود و زبانه‌ی شعله‌ی آتش مطرب را نـشان مـی‌دهـد. او می‌خواهد با استفاده از حرارت وجود مطرب و ساز او یخ وجود ش را آب کنـد و به نشاط و شادی برگردد، در نتیجه، با ترکیبات "شعلهْ مزاج مطربا و ساز تمـامْ سوز" بازی می‌کند و از آن ها به عنوان ابـزاری بـرای انتقـال مفهـوم حـرارت و زندگی استفاده می‌کند. در مورد موسیقی در ترکیبات طالب می‌توان بیشتر گفت و گو کرد و حتی در مقاله‌ای مفصل به آن پرداخت اما در این مجال به همین موارد قناعت می‌شود.

نتیجه‌گیری:

طالب آملی در غزلیات خود از پسوندهای ترکیب آفرین به عنوان ابزاری برای خلق ترکیباتی بدیع استفاده می‌کند اما هرگز به استفاده‌ی ابزاری از این پسوندها قناعت نمی‌کند، از موسیقی این پسوندها نیز برای پرورش بیت‌های خود استفاده می‌کند. طالب سه نوع ترکیب آفریده است: ترکیب وصفی، ترکیب اضافی و کلمات مرکب. هر چه ترکیبات او وصفی‌تر می‌شوند، از حوزه‌ی معنایی خارج می‌شوند و به حوزه‌ی تصویر می‌روند اما همه‌ی این ترکیبات روشن و واضح نیستند بلکه بیش‌تر آن‌ها پیچیده و در هاله‌ای از ابهام قرار دارند. اگر واژه‌های غزل طالب بررسی شود می‌توان از خلال همین واژه‌ها و ترکیبات و از زنگ حروف آن‌ها به معنی ابیات دست یافت. هر واژه آهنگی را در خود پنهان کرده است که شاعر با انتخاب بهترین آن‌ها فضای حاکم بر کلام را به مخاطب نشان می‌دهد. اگر از غم و اندوه یاد می‌کند از واژه‌های با اصوات بم و ترکیبات بلند و سنگین بهره می‌برد، اگر می‌خواهد شادی را به تصویر بکشد از واژه‌هایی که اصوات زیر دارند استفاده می‌کند و سرعت کار را بالا می‌برد، واژه‌هایی با هجاهای کوتاه و شتابان که خواننده حتی بدون آگاهی از معنا نیز حالت روانی و عاطفی حاکم بر بیت را در می‌یابد. پس اگر تنها مشخصه‌ی نو و تازه‌ی طالب خلق ترکیبات بدیع در اشعارش باشد، او شاعری سبک‌ساز است.

منابع و مآخذ:

- باطنی، محمدرضا. ۱۳۷٦. " **روان‌شناسی زبان**". پیرامون زبان و زبان‌شناسی. چ دوم. تهران: آگاه.

- بیهقی، ابوالفضل. ۱۳۸۷. **تاریخ بیهقی**. به کوشش خلیل خطیب رهبر. سه مجلد. تهران: مهتاب.

- پورخالقی چترودی، مه دخت. فرضی، سارا. (۱۳۸۸)." **تاویل حکایت دو زاهد از تاریخ بیهقی براساس نظریه ژک لکان**". مجله جستارهای ادبی. ش ١٦٤. بهار ۱۳۸۸. صص ۱٤۲- ۱۱۵.

- جهاندیده، سینا. ۱۳۷۹. **متن در غیاب استعاره**. رشت: چوبک.

- چگنی، ابراهیم. ۱۳۸۲. **فرهنگ دایره‌المعارفی زبان و زبان‌ها**. تهران: بهنام.

- حسن پور آلاشتی، حسین. ۱۳۸٤. **طرز تازه: سبک شناسی غزل هندی**. تهران: سخن.

- حسینی، سید ضیاء. ۱۳٦٦. **درآمدی بر زبان‌شناسی همگانی**. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

- خاتمی، احمد. ۱۳۷۱. **سبک هندی و دوره‌ی بازگشت**. تهران: بهارستان.

- خانلری، پرویز. (۱۳۳۲) الف. **"زبان شعر"**. مجله سخن. دوره پنجم. ش دوم. بهمن ۱۳۳۲. صص ۸۷-۸۲.

- .... (۱۳۳۳)ب. **"نغمه حروف"**. مجله سخن. دوره پنجم. ش هشتم. شهریور ۱۳۳۳. صص۵۷۹-۵۷۳.

- راباته، ژان میشل. ۱۳۸۲. **"پیش درآمدی بر ژاک لکان"**. مترجم: فتاح محمدی. فصل نامه ارغنون. ش۲۲. چ دوم. پاییز ۱۳۸۲ .

- ساغروانیان، سید جلیل . ۱۳٦۹ . **فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی**. مشهد: نشر نما.

- شفیعی، محمدرضا. ۱۳۷۱. **شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)**. چ سوم. تهران: آگاه.
- .... ۱۳۸۵. **موسیقی شعر**. چ نهم. تهران: آگاه.
- طالب آملی. بی‌تا. **کلیات اشعار ملک الشعراء طالب آملی**. با تصحیح و تحشیه: طاهری شهاب. تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.
- صفوی، کورش. ۱۳۸۰الف. **از زبان‌شناسی به ادبیات (شعر)**. چ دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- .... ۱۳۸۰ب. **از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- غیاثی، محمدتقی. ۱۳۸۲ . **نقد روان‌شناسی متن ادبی**. تهران: نگاه.
- قویمی، مهوش. ۱۳۸۳. **آوا و القا**. تهران: هرمس.
- محسنی، محمدرضا. (۱۳۸٦). **" ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه"**. مجله پژوهش‌های زبان خارجی. ش ۳۸. تابستان ۱۳۸٦. صص ۹۸ – ۸۵.
- مولانا، جلال‌الدین محمد. ۱۳۵۵. **کلیات دیوان شمس تبریزی**. با مقدمه و تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ششم. تهران: امیرکبیر.
- یوسفی، غلام حسین. (۱۳۵۷). **"موسیقی کلمات در شعر فردوسی"**. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. ش دوم. س ۱٤. تابستان ۱۳۵۷. صص ۲۸۵-۲۵۲.

ردیف و قافیه در شعر طالب آملی

دکتر مسعود روحانی[۱] - علی‌اکبر شوبکلایی[۲]

چکیده

شعر سبک هندی در تاریخ شعر فارسی دارای تشخص و نشانه‌های روشن سبکی است. بررسی این دوره از شعر فارسی و شاعران بزرگ آن به سبک‌شناسی شعر فارسی یاری می‌رساند. طالب آملی یکی از شاعران موثر در این دوره است. شعر طالب ویژگی‌هایی دارد که از یک نظر از مختصات سبک هندی و از نظر دیگر جزء خصائص شعری خود اوست. از عناصر این تشخص ردیف و قافیه و چگونگی بهره‌برداری از آن‌ها است. ردیف و بهره‌برداری فراوان و متنوع از آن و قافیه‌های مکرر از عناصر تشخص سبکی شعر طالب است. در این مقاله ردیف و اشکال آن و قافیه و تکرارهای آن در غزل‌های طالب مورد بررسی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، طالب، ردیف، قافیه.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

۲. عضو هیات علمی دانشگاه آزاد بابل و دانشجوی دکترای ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

مقدمـه:

بی‌گمان سبک هندی پدیده‌ای جالب توجه است که به رغم مخالفت فراوانی که با آن شده است، همچنان پویا و زنده است. در طول تاریخ شعر فارسی پیش از این، سابقه‌ای این چنین نظام‌مند و شناسنامه‌دار برای مبارزه و جنگ با یک سبک وجود ندارد که در نهضت بازگشت ادبی، بزرگان شعر و ادبیات به قیام علیه سبک هندی برخاسته‌اند.

شعر هندی پس از حمله‌های شدید و بنیان برافکن مدّتی را در سکوت و خاموشی در سرزمین ایران سپری کرد و همچون آتش زیر خاکستر، آرام آرام شعله کشید و خودنمایی کرد و در برابر نهضت بازگشت، اگر از سر انصاف بنگریم، پیروز میدان است. جلوه‌ی این پیروزی و خودنمایی همین است که امروزه شعر سبک هندی در عرصه‌ی ادبیات معاصر و دانشگاه‌ها به عنوان یک بخش فعال تاریخ ادبیات فارسی مورد توجه و اقبال ادیبان قرار گرفته است، اما نهضت بازگشت به دلیل اساسنامه‌ی خود که بنیاد بر تقلید داشت هر روز ناپیداتر و خاموش‌تر می‌شود. این ستیز و کشمکش به پیروزی آن طرفی ختم شد که فرزند خصال خویشتن بود و بر فضل پدر تکیه نکرده بود. در میان اشعار شاعران این سبک اگرچه افراط‌کاری‌هایی وجود دارد که ذوق سلیم آن را نمی‌پسندد؛ اما حجم بسیار گسترده‌ای از آن در معنی و مفهوم شعر ناب قابل بررسی و توجه است. اشعاری که تا عمق جان یک شعرشناس نفوذ می‌کند. و ذوق و احساس را برمی‌انگیزد، زیبایی هنری را جلوه می‌دهد؛ آن زیبایی که در شعر شاعران قبل و بعد سبک هندی قابل تماشا و تجربه نیست. طالب آملی درکنار شاعرانی دیگر همانند صائب، کلیم، بیدل، اسیر و دیگران از ارکان مؤثر این سبک است. غزلیات او بخش عمده‌ای از اشعار او را شامل است و از جهات گوناگون قابل بررسی است. غزلیات طالب در مشخصّه‌های خود با سبک هندی مشترک است اما ویژگی‌هایی مختص به خود نیز دارد. از جمله‌ی این عناصر، تشخص استفاده از

ردیف است. در این جا به بررسی ردیف که مشخصه فردی غزل‌های طالب و قافیه که ویژگی مشترک شعر سبک هندی است، می‌پردازیم. پیش از ورود به بحث اصلی مختصری از زندگی طالب و نکاتی در موضوع شناخت شعر و قافیه و ردیف آمده است. درباره طالب کار چندانی انجام نگرفته است؛ یک مجموعه مقالات، کتاب طالب و زهره اثر فرامرزگودرزی و کتاب دیگری از محمدرضا قنبری به زندگی طالب پرداخته و گزینه اشعار او را آورده است، مجموعه‌ی کارهایی است که برای طالب انجام گرفته است. البته آنچه که در شناخت سبک هندی و دیگر شاعران این سبک انجام شده است می‌تواند به شناخت شعر طالب هم مدد رساند.

زندگی

«محمد آملی متخلص به طالب مشهور به ملک الشعراء طالب آملی در سال ۹۹٤ ه.ق در آمل متولد شد و در سال ۱۰۳٦ ه.ق در هند وفات یافت و مقبره‌ی او در شهر فتح‌پور سیکری در شمال هند، در جوار دوستش اعتمادالدوله تهرانی، صدراعظم مشهور هند قرار دارد.» (گودرزی، ۱۳۷٦: ۵) «سال تولد طالب را ۹۹٦ ه.ق هم نوشته‌اند.» (قنبری، ۱۳۸۳:۱٤) «طالب آملی شاعر سدهٔ یازدهم که در دیار هند شهرت بسیار یافته، از حدود بیست سالگی مدح حکمران آمل[میرابوالقاسم ترشیزی] و معاریف دیار خود را آغاز نمود و به اصفهان، کاشان و خراسان سفرکرد. پس از آن به هند به دربار امرا و حاکمان آن دیار رفت و در نهایت به دربار جهانگیر رسید و به رتبه‌ی ملک الشعرایی دست یافت.» (صفا، ۱۳٦٦، بخش ۱: ۱۰۵۹– ۱۰۵٦) طالب علی‌رغم عمر بسیار کمی که داشته است در شاعری تواناست. در سبک هندی از ارکان است و از جمله شاعرانی است که در شکل‌گیری و استحکام این سبک کمک شایانی کرده است. در دانشنامه‌ی ادب فارسی درباره‌ی طالب آمده است: «طالب از شعرای طراز یکم زبان فارسی در روزگار شکوفایی سبک هندی است... تأثیر طالب در تحول سبک شعر در

روزگار صفوی انکارناپذیر است.» (قنبری، همان؛ ۷۱) «تقریباً تمام ارباب تذکره از شعر طالب به نیکی و تازگی یاد کرده‌اند و برخی از معاصرینِ وی در ارج گذاری به شعر او سنگ تمام گذاشتند.» (همانجا) «همه‌ی معاصران طالب او را به جودت ذهن و هوش سرشار و استعداد کم نظیر در سخنوری و وسعت اطلاع ستوده‌اند و به حقیقت چنین بود. تازگی معنی و مضمون طالب سبب شد او را «شاعر لفظ تراش معنی آفرین و موجد طرز تازه» بدانند.» (صفا، ۱۳٦٦: ۱۰٦۲) «طالب، در واقع، در میانه‌ی دو جریان عمده‌ی شعر عصر صفوی – شاخه‌ی هندوستانی سبک هندی و شاخه‌ی ایرانی آن – قـراردارد. فهم زبان شعر طالب در درک بهتر زبان شعر شاخه‌ی هندوستانی بسیار مؤثر تواند بود. (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۲۷) «طالب نیز همانند بسیاری از شاعران زمان خود شادخوار و معتاد به افیون بوده است. و همیشه میان شراب نوشی و توبه در حرکت و کشاکش بوده است.» (قنبری، همان: ۳٦)

دولب دادی یکی در می پرستی　　　یکی در عذرخواهی‌های مستی

(کلیات[۱]، ۸۷۷)

طالب اگر چه سال‌ها در هند زیسته است، اما همواره یاد سرزمین مادری در ذهن و نام آن بر زبانش بوده است:

به وطن گر نمی‌رسد دستم　　　آرزوی وطن بس است مرا

(ص ۲٤۲)

و خود را بلبل ایران خوانده است:

مبفشان اشک طالب کاین گل تر　　　ز چشم بلبل ایران فتادست

(ص ۳۰۷)

هرگز شهر دلبند خود، آمل را از یاد نبرده است و از آن غافل نبوده است:

---

۱. تمام ارجاعات به کلیات اشعار طالب آملی به اهتمام طاهری شهاب می باشد با توجه بـه اینکـه شـماره گذاری غزلیات مغشوش است، شماره ارجاعی به صفحات کلیات اشعار طالب می باشد.

طالب گمان مبر که به سنبل ستان هند　　　فارغ ز یاد گلشن آمل نشسته‌ایم
(ص ۷۳۹)

و این اشارات به ایران و آمل در شعر طالب بسیار است.

شعر سبک هندی

کاروان حلّه شعر فارسی از قرن سوم تا قرن یازدهم پستی و بلندی‌های بسیاری را گذرانده است. در دوره‌های مختلف در اوج و فرود خویش ویژگی‌هایی دارد که این دوره‌ها را از هم جدا می‌کتد. این ویژگی‌ها که به صورت مکرّر و با بسامد بالا در شعر یک شاعر یا در شعر شاعران یک دوره نمود پیدا می‌کند، ویژگی‌های سبکی نامیده می‌شود. «سبک وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد. یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرّر در آثار کسی است.(شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳) عوامل سبک ساز در دو حوزه صورت و معنا تجلی پیدا می‌کند. و در هر دو حوزه وجود بعضی ویژگی‌ها که به طور اتفاقی و استثنایی حضور دارد جزء ویژگی‌های سبکی به حساب نمی‌آید. بلکه بسامد بالا و چشمگیر یک عنصر سبک را می‌آفریند. «یک اصل بسیار مهم علم سبک‌شناسی در مطالعه «نرم» و «انحراف از نرم» بودن یا نبودن یک عنصر یا چند عنصر آنقدر اهمیت ندارد که بسامد آن عنصر یا عناصر. تمام نزاع‌هایی که سبک نشناسان معاصر دارند و یکی می‌گوید سبک هندی از خاقانی شروع می‌شود، یکی می‌گوید از فغانی و دیگری می‌گوید از رودکی، همه نتیجه‌ی بی‌اطلاعی از همین مسأله‌ی نقش فرکانس یا بسامد در تحلیل‌های سبکی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ٤٠-۳۹) با این توضیح نتیجه می‌گیریم سبک هندی، سبکی مستقل و دارای ویژگی‌هایی با بسامد چشم‌گیر است که به شاعران این دوره در میان دوره‌های مختلف شعر فارسی تشخص داده است. این عوامل تشخص در شعر شاعران مختلف، متفاوت است. سبک هندی و تشخص‌های ایجاد شده در آن کوششی برای بازسازی و نوسازی بنای نظم فارسی بود که بوسیله‌ی فردوسی‌ها پی‌افکنده شده بود و در دوره‌ی

تیموری به بیمار در حال احتضار شبیه شده بود. «اسلوب هندی، به طور طبیعی نتیجه‌ی گریز از ابتذالی است که در عصر تیموری بر شعر فارسی حاکم بوده است و این گریز از ابتذال در ادای معانی و تصویرهای ذهنی شاعران در شعر صائب و کلیم به نسبت روزگارشان، از روشنی و اعتدالی برخوردار است و با اندکی فاصله‌ی زمانی در شعر بیدل به گونه‌ای درآمده که امروز خواننده آگاه را نیز دچار شگفتی می‌کند.» (همان: ١٦) شاعران سبک هندی از جمله طالب کوشش می‌کردند تا شعر نیم مرده‌ی دوره‌ی تیموری را احیاء کنند و در این راه به مسیری رفتند که خلق مضمون در آن تلاشی بود برای دمیدن روح حیات بر پیکرشعری که از تکرار مضمون به زبان «خودکار» همانند شده بود و به نوعی مرده بود؛ و به «رستاخیز کلمات» نیاز داشت. تمام شگردهای این شاعران در همین مسیر بود. شگردهایی که بعدها با افراط سبب دلزدگی بعضی ادیبان و در راستای این دلزدگی به تولد نهضت بازگشت منجر گردید. شگردهای مهم این سبک بهره‌گیری ازا سلوب معادله، حسّامیزی، تشخیص، تصویرهای پارادوکسی، ترکیب سازی‌های خاص، بهره‌گیری از فرهنگ و زبان عامیانه، تکرار قافیه، خلق ردیف‌های تازه و روش‌های دیگر که همه و همه فقط یک مقصد را دنبال می‌کرد: خلق مضمون تازه.

چگونگی استفاده از قافیه و ردیف و بسامد انواع آن‌ها در سبک هندی از اختصاصات شعر سبک هندی و شعر طالب آملی است که به بررسی این دو عنصر می‌پردازیم.

شعر و جایگاه ردیف و قافیه در آن

قافیه و ردیف از عناصر آفرینش شعرند. پرسش این جاست که شعر چیست و ردیف و قافیه از چه نظر در بوجود آمدن شعر یاری می‌رسانند؟ شفیعی کدکنی می‌نویسد: «مرز میان» شعر و ناشعری رستاخیز کلمه‌هاست. یعنی تمایز و تشخص بخشیدن به واژه‌های زبان، و این به دو شکل است ١- گروه موسیقایی ٢- گروه

زبان شناسیک. گروه موسیقایی مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، که قافیه و ردیف جزئی از این مجموعه‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۸ – ٦) بنابراین قافیه و ردیف از امکانات توازن در زبان‌اند.(خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۲۵) پس شعر از زبان برمی‌خیزد؛ به عبارت دیگر زبان برخاسته و زنده شده، شعر است. «زبان مانند رنگ در نقاشی و سنگ در حجّاری، ماده اولیّه ادب است؛ پدیده‌ی هنری زیبا در زبان از نفس تعبیر برمی‌خیزد.» (شریعتی، ۱۳٦٦:۱۳۰)یعنی چگونگی به کارگیری الفاظ وامکانات موجود در زبان روزمرّه. «وقتی حرف‌ها روابط دقیق منطقی‌شان را در ما از دست داده‌اند، در هم و ملتهب و سرگردان شده‌اند، اندیشه از گرفتن و تسلط بر آن‌ها و حتی بازشناختن‌شان عاجز می‌ماند؛ در این جا حرف‌ها سلسله‌ی عقلی را از پای خود بیرون می‌ریزند، از قالب‌های آرام و درست و شناخته‌شان فرار می‌کنند و از مغز به دل می‌ریزند. در این جا ما احساس گفتن سنگین و ملتهبی می‌کنیم؛ اما نمی‌دانیم چه بگوییم؛ به جای یک نظم آشنای «مقدمه و موضوع و نتیجه‌گیری»، در حرف‌ها و گفته‌ها یک وزن مبهم و آزاردهنده و شوق‌آمیز نیرومندی آمیخته با التهاب و بی‌قراری از آن‌ها درک می‌کنیم... این شعر است. (شریعتی، همان: ۳۰۱) رومن یاکوبسن می‌گوید: «ادبیات، نمایشگر در هم ریختن سازمان یافته‌ی گفتار متداول است.» (خلیلی جهان تیغ، همان، ۱۵) و این در هم ریختن سازمان‌دار و نظام‌مند زبان خودکار را «برجسته‌سازی» می‌گویند. برجسته‌سازی به دو شکل تجلّی می‌یابد: ۱- هنجارگریزی ۲- قاعده انزایی (توازن) (صفوی، ۱۳۸۳: ٤۰) براساس تقسیم‌بندی آقای صفوی در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات که براساس نظریه‌ی ساختگرایی به تحلیل عناصر شعری پرداخته است، ردیف و قافیه در بخش قاعده افزایی (توازن) قرار دارد. قاعده افزایی اقسامی دارد که ردیف و قافیه در بخش توازن واژگانی بررسی می‌شود. از نظر او قاعده افزایی، به طور اخص «توازن واژگانی»، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اعمال قواعد اضافی بر قواعد

زبان هنجار به شمار می‌آید (صفوی، همان: ۵۰) از نظر یاکوبسن این مفهوم از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید. (همان : ۱۵۰) توازن واژگانی یا تکرار در سطح واژه به دو شکل ناقص و کامل ظهور می‌یابد. همگونی ناقص سبب ایجاد سجع و قافیه می‌شود. و همگونی کامل که همان تکرار است در سطح حرف، واژه، گروه و جمله صورت می‌پذیرد که باتوجه به اینکه در چه جای مصراع و بیت قرار بگیرد در بدیع سنتی نام‌های مختلفی چون حاجب، تکرار، ردالصدر الی العجز و بالعکس خوانده می شود و اگر بعد از قافیه قرار گیرد آن را ردیف خوانند.شاعران سبک هندی اصطلاح «زمین غزل» را به کار می‌بردند که آن را به مجموعه‌ی وزن و ردیف و قافیه اطلاق می‌کردند.» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵٦).

با این توضیحات به تعریف قافیه و ردیف از نگاه منابع مرتبط و کارکرد آن‌ها در غزل‌های طالب می‌پردازیم.

ردیف

در لغت به معنی کسی که پشت سرکسی بریک اسب سوار شود. همچنین به معنی رشته، رده، صف. (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۱۱۱) «در صورتی که کلمه‌ای عیناً در آخر اشعار تکرار شود، آن را ردیف خوانند. و شعر و قافیه‌ای که ردیف داشته باشد را مردّف می‌گویند.» (شاه حسینی، همان: ١٤) «ردیف، شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است یا شکل غنی‌تر شده‌ی قافیه‌هاست. (شفیعی کدکنی، همان: ۹) «ردیف از ویژگی شعر ایرانی است و در زبان‌های دیگر مثل انگلیسی، فرانسه، ترکی و عربی وجود ندارد؛ و اگر هم وجود داشته باشد متکلّفانه است و در زبان عربی و ترکی و حتی انگلیسی در ترجمۀ متون شعری فارسی به طور مقلّدانه یا اتفاقی ایجاد شده است که با رعایت ردیف، قافیه را رعایت نکرده‌اند. در هر صورت ردیف ابداع پارسیان است و در شعر سانسکریت که با زبان پارسی از یک خانواده است، وجود دارد که به آن در زبان سانسکریت «تُک» می‌گویند. ردیف با زبان فارسی یک نوع پیوستگیِ

طبیعی دارد. وجود ردیف در ترانه‌های قدیمی نشان می‌دهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است.» (همان: صص ۱۳۳–۱۲۳) «ردیف در همه‌ی انواع شعر سنتی فارسی بکار رفته است اما در غزل بیشترین کاربرد و بیشترین تأثیر را دارد.» (میرصادقی، همان: ۱۱۲) غزل در طول تکامل صوری خود به استفاده از ردیف در حد بسیار زیاد رومی‌آورد. هرچه از عمر شعر فارسی می‌گذرد و از دوره‌های نخستین به سوی روزگاران متأخر می‌آییم، استفاده از ردیف در شکل‌های گوناگونش گستردگی بیشتر می‌یابد. در غزل این روند چشم‌گیرتر است، تا جایی که به گفته شفیعی کدکنی، «ردیف جزئی از شخصیت غزل می‌شود و غزل‌های موفق معمولاً ردیف دارند.» (شفیعی کدکنی، همان: ١٦) این تشخص احتمالاً به شکل غزل مربوط است. ساختار غزل و موضوع آن چنین نتیجه‌ای را دربردارد. «شکل غزل برای استفاده از موسیقی قافیه و ردیف مناسبت بیشتری از سایر قوالب شعری دارد، برای اینکه موضوع آن بیان حالات عاطفی و درونی و اشراقی است و خواننده، با موسیقی کلام به شور و حالی می‌رسد که او را با گوینده‌ی شعر همراه می‌سازد.» (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۰: ۷۸) ردیف کارکردهایی دارد از جمله سبب تکمیل موسیقی وزن و قافیه، تداعی معانی، مضمون آفرینی، و انگیزش عواطف می‌شود و نشانه‌ی تکامل غزل است.

ردیف در سبک هندی و غزل‌های طالب

سبک هندی در تطوّر و سیرتکاملی غزل سنتی فارسی در پایان خط قراردارد. وقتی غزل در سیر خود به سوی ردیف و بهره‌گیری از آن می‌رود، به طور طبیعی باید باتوجه به ویژگی‌های سبک هندی، در این سبک در نقطه‌ی اوج فراوانی و تنوع خود باشد. گاهی یک جمل‌ی کامل ردیف واقع می‌شود و گاهی کل مصراع دوم تکرار می‌شود. انواع ردیف‌ها را در این سبک می‌توان دید. کمتر غزل‌سرایی است که در سبک هندی به دنبال بهره‌گیری و نوآوری ردیف‌های شعری نباشد. طالب هم نیز برآن است که همه خلق برآنند. «استعمال ردیف که طالب میل وافری بدان دارد، در نزدیک به تمام غزل‌های او مشهود است.» (صفا، همان: ١٠٥٦). بسامد استفاده از

ردیف در غزل‌های طالب به اندازه‌ای است که یکی از عوامل تشخّص سبکی غزلیات اوست. «از میان امکانات موسیقایی، طالب به ردیف عنایت ویژه دارد. غزل از نظر او با ردیف کمال می‌یابد و در این باور هیچ حد و مرزی برای وی متصور نیست. هر کلمه و عبارتی می‌تواند در جای ردیف قرار گیرد. کار به جایی می‌رسد که «زنبور» در محل ردیف می‌نشیند. در دیوان او ردیف‌هایی نو و شگفت می‌توان سراغ کرد. (قنبری، ۱۳۸۳: ٦۲) «اگر به شعر طالب به عنوان شاعری از جمله شعرای سبک هندی نظر بیندازیم شاید بتوانیم تازگی خاصی در حوزی «زمین غزل» در او بیابیم. چون اگر او را در کنار دیگر شعرای سبک هندی قرار دهیم وبه موقعیت تاریخی شعر او توجه نکنیم، عنصر برجسته‌ای نمی‌توان یافت تا او را از دیگران ممتاز کند. اما اگر با نگاه تاریخی و در بستر تحول غزل فارسی به شعر او نظر بیندازیم و شعرش را با شعر شعرای قبل از او و هم عصر او بسنجیم، گسترش خلق استعاره‌های اسمی و فعلی از رهگذر ردیف در شعر او چشم‌گیر است. مرکزیتی که ردیف‌های اسمی و فعلی او می‌یابد و در خدمت رویکرد اصلی شعر واقع می‌شود تا حدی تازگی دارد. علاوه بر ردیف‌های فعلی که در خدمت «طرز استعاره» او قرار گرفته‌اند، بهره‌گیری از ردیف‌های اسمی و تنوع و گستردگی آن در شعرش قابل توجه است.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۷-۱۵٦) از حرف تا جمله‌ی کامل به عنوان ردیف شعری در غزلیات او حضور دارد.

حروف

در غزلیات دو حرف از انواع حروف که از عناصر دستوری‌اند به صورت ردیف شعری استفاده شده است.

حرف ربط (هم)

حرف ربط هم در غزلیات طالب ۸ بار در جای ردیف بکار رفته است.

وصل او تیغ به کف دارد و مهجوری هم
تـاب نزدیکـی او نیست مرا دوری هـم
(ص ۷٤۳)

حرف نشانه مفعولی «را»

شاید یکی از ساده‌ترین شکل بکارگیری ردیف در غزل‌های طالب، استفاده از حرف نشانه «را» باشد. که به دو صورت به کار رفته است: ۱- به صورت جدا. ۲- به صورت پیوسته. (پیوسته به ضمیر اول شخص مفرد، جمع و یا پیوسته به ضمیر دوم شخص و هم چنین به صورت پیوسته به ضمیر پرسشی چه).

از یک هزار و هفت صد و هفتاد و هفت غزل دارای ردیف ۳۱ بار حرف نشانه «را» به صورت جدا بکار رفته است.

مثل: به ایما نکته می‌سنجد نمی‌دانم زبانش را

خدایا فیض الهامی که دریابم بیانش را

(ص ۲۱۹)

و ۳۷ بار به صورت پیوسته. مثل:

با چو من شیفته‌ای کینه افلاک چرا؟

خصمی وخرمن آتش به کف خاک چرا؟

(ص۲۳۱)

و یا:

دلابه جام غمی کن امیدوار مرا

که خوش گرفته در آغوش خودخمارمرا

(ص ۲۳۰)

اسم، ضمیر

اسم‌ها و ضمایر دیگر از انواع ردیف‌ها در شعر طالب است که همان‌گونه که پیشتر گفته شد یکی از امکانات استعاره آفرینی و در خدمت زیبایی معنایی و موسیقیایی شعر اوست.

ضمایر مشترک و ضمیر شخصی جدا (گسسته) در جایگاه ردیف به صورت مستقل یا به همراه اجزای دیگر جمله بکار رفته‌اند. یعنی گاهی ردیف تنها ضمیر است، و گاهی به همراه یک کلمه دیگر ردیف غزل را ساخته است.

ضمیر مشترک «خود» یک بار به طور مستقل بکار رفته است:

چراغ از گل فروزم در سراغ گل‌عذار خود
به چشم نرگس آیم در تماشای بهار خود
(ص ٥٧٧)

ضمیر مشترک «خویش» در کل ١٢بار استفاده شده است:

خود مشتری خویشم و خود نرخ گر خویش
من دانم قدر گرامی گهر خویش
(ص٦٣٧)

ضمیر شخصی جدای «تو» فقط یک باراستفاده شده است:

نه رخ ز کعبه نه از دیر می‌نمایی تو   به هیچ جای نمی‌یابمت کجایی تو
(ص٨٣٦)

و ضمیر جدای «او» ٦ بار بکار رفته است:

رنجد به هیچ خاطر رنجش پذیر او   از نازکیست همانا ضمیراو
(ص ٨٣٦)

ضمیر جمع «ما» ٢٨ باراستفاده شده است:

شب تیره، روز تیره، ببین روزگار ما   دل خسته، بال بسته، نظرکن به کارما
(ص ٢٥٢)

ضمیر اول شخص مفرد «من» ١٣ بار مورد استفاده قرار گرفته است.

ای یاد کردنت سبب اضطراب من   وی گشته پایمال خیال تو خواب من
(ص ٨١٨)

اسم‌ها به صورت ساده یا مرکب، مفرد، جمع و به صورت معرفه یا نکره (یعنی متصل به یای نکره) یا بصورت ترکیب اضافی در جایگاه ردیف غزلیات قرار دارد. ١٢٢غزل ردیف اسمی دارد.

اسم مرکب جمع

از آب دیده شستم رخسار گلفروشان   وز داغ دل شکستم بازار گلفروشان
(۸۲۱)

اسم ساده مفرد

شـــوم گـر فـی‌المثـل پیـراهـن یـــار
نگـــردم ازادب پیـــرا مـــن یـــــار
(ص۶۰۳)

اسم خاص

فیض پیاله می‌بخشد آب و هوای کشمیر
از خشت خم نهادندگویی بنای کشمیر
(ص ۶۰۸)

اسم به همراه یای نکره

داریـم نـذر گـوش تـوای گـل حکـایتـی
بشنـــو ز مـا بـه لهجـه بلبـل حکـایتـی

اسم به صورت مصدر

خام سوزی چون مرا، صد بار باید سوختن
گه به آتش گه به خوی یار باید سوختن
(ص۸۱۸)

انواع اسم ردیف غزلیات طالب شده است. اسم‌هایی مثل زنبور، خون، طفلان، برون، انتعاش و... .

صفت

انواع صفت هم ردیف شعر طالب شده است و ٤٦ غزل ردیف صفت دارد.

صفت ساده بیانی

رسید آتش می، چهره چون گلستان سرخ

به خون مهر و وفا دست سرخ و دامان سرخ

(ص ۳۹۸)

***

هم طرب را می به ساغر شد چو زهر مار تلخ

هـم نهـال زنـدگـی را بـرگ تلخ و بار تلخ

(ص ۳۹۹)

***

چو از دهان تو آید سخن چه تلخ و چه شیرین

خوش است آمده‌ی آن دهن چه تلخ و چه شیرین

(ص ۸۳۱)

(صفت مبهم (هر) (دیگر))

سـاقـی آمـد بـه بغـل سـاغـر و مینـا هـر دو

جـام را صـلـح بـه مـی داد و مـرا بـا هـر دو

(ص۸۳۷)

عشـق خبـر مـی‌دهـد ز عـالـم دیگـر آدم آن عـالـم اسـت آدم دیـگـر

(ص ۶۰۳)

قید

یکی دیگر از کلماتی که به عنوان ردیف در غزل‌های طالب به کار گرفته شده است، قیدها هستند: و تعداد ۲۹ غزل دارای ردیف از انواع قید است.

قید مختص (هنوز، هرگز)

غنچه‌ی فیضم ولی حسرت کش بویم هنوز
نـافـه مشکـم ولـی در ناف آهویم هنوز
(ص ۶۱۱)

***

به یک دل عالمـی غـم دارم وغمگین نیـم هرگز
چو صبحم خنده رو با جبهه‌ی پرچین نیم هرگز
(ص۶۱۷)

قید انحصار(بس)

عشق و چشم کام از و اندیشه خام است وبس
دوزخ و شبنم گدایی محض ابرام است و بس
(ص ۶۲۰)

قید زمان (امشب، امروز)

مستانه ره میکده طـی مـی‌کنم امشب پرواز به بال و پر می، می‌کنم امشب
(ص۲۵۹)

***

دیدمش باز به صد آب و به صد تاب امروز
ز آن نمـی‌ایستـد از دیـده من آب امروز
(ص۶۱۸)

قید مقدار (تمام)

دوش زتاب شراب سوخته بودم تمام آتشم اما زآب سوخته بودم تمام
(ص ۷۳۲)

فعل

گسترده‌ترین بخش ردیف غزلیات طالب مربوط به فعل‌هاست. فعل‌ها در زمان‌ها و ساخت‌های گوناگون مورد استفاده است.

فعل امر، ماضی، مضارع، آینده و انواع آن‌ها چون ساده، مرکب و پیشوندی به عنوان مهم‌ترین و موثرترین بخش ردیف در غزلیات طالب‌اند.

فعل امر

دیده بگشا دفتر احوال ما ابتر ببین
سر به جای پای بنگر، پا به جای سر ببین
(ص۸۲٤)

فعل ماضی نقلی

از گل آن‌ها که چهره ساخته‌اند　　پیش روی تو رنگ باخته‌اند
(ص ٤٦٣)

ماضی ساده

دل نقد جان به خاک در دلستان سپرد　　بوسید آستانش و با بوسه جان سپرد
(ص ٤٣٧)

ماضی بعید

بی تو شب کار حریفان با فراق افتاده بود
شیشه‌ی دل های مشتاقان ز طاق افتاده بود
(٤٥٣)

مضارع اخباری

پایم ز گوی دوست به گلشن نمی‌رود　　می‌روم ولی قدم من نمی‌رود
(ص ٤٦٠)

مضارع ساده

ترک حکم انداز ما چون ناوک مژگان کشد

حلقه‌ی زهگیر در گوش کمانداران کشـد

(ص ٤٣٦)

فعل پیشوندی

بـرگ راحـت چیـدم و بـار الـم برداشتم

تخم شادی کشتم وحاصل زغم برداشتم

(ص ٧٨٠)

وابسته‌های دیگر فعل و اجزای جمله تا حد یک جمله کامل در غزل‌های طالب ردیف واقع می‌شوند. عباراتی چون: دشمنی دارم، نازک می‌کنم، از بس که ضعیفم، سوخته بودم تمام و... .

جـانـم نشنـاسی ز تـن از بـس کـه ضعیفـم

زآن سان که تن از پیرهن از بس که ضعیفم

(ص٧٥٧)

تا شوم بی‌خود زبویت هوش نازک می‌کنم

تا درآغوشت کشـم، آغوش نازک می‌کنـم

(ص ٦٩٧)

ردیف علاوه بر کارکرد عادی خود در ساختار غزل عامل ویژگی‌های دیگری در بیت خواهد شد، از جمله این کارکردها حضور کلمات دیگر در بیت در مناسبت با ردیف است که تکرار، جناس تضاد از جمله آن‌ها است.

تکرار – جناس- تضاد

راستی را با چنین کج‌ها نشاید راست یافت

پای ما کج، راهبر کج، قصد کج، گفتار کج

(ص٣٩٥)

****

نشاط هیچ و طرب هیچ و جام و ساغـر هیچ

ز هر چه حاصل دهر است عشق و دیگر هیچ

(ص ۳۹۵)

****

دور فلـک شکستـه دلـم را سـر شکسـت

خوردم شکسته بود از آن خوردتر شکست

(ص۳٤٦)

****

تلخ گویی بس که بپسندند شیرین مشربان

سودمند افتد چو باشد شربت بیمار تلخ

(ص۳۹۹)

****

شـوم اسـت عـزم صیـد بر بیـدلان بلـی

بر گور دشت و آهوی صحرا مبارک است

(ص ۳٦٦)

عطف افعال

یکی از ویژگی ردیف در غزل‌های طالب عطف ردیف فعلی به فعل پیش از خود که یا بخشی از ردیف است یا قافیه؛ که این مطلب به موسیقایی‌تر شدن شعر کمک می‌کند:

بـاز از تبسمـی جگـرم خـون نمـود و رفـت

تیـغ کـرشمـه را بـه دلـم آزمــود و رفـت

(ص۳۷۰)

****

بنمود زهر چشم و رخم زرد کرد و رفت

وین آتشین طلسم مرا سرد کرد و رفت

(ص۳۵۲)

****

و در غزل زیر ردیف با عطف دو فعل از یک ریشه به یکدیگر ساخته شده است.

چون نسیم از در گلزار گذشتیم و گذشت

دامن افشان ز گل و خار گذشتیم و گذشت

(ص۳٤۷)

تکثر و تداعی معنایی

ردیف علاوه بر کارکردهای یاد شده، سبب تکثر معنایی می‌شود که کارکرد زیبا شناختی دارد. اصل بر آن است که ردیف در تمامی ابیات یک غزل (یا سروده‌های دیگر) به یک معنی بیاید، اما گاهی شاعر ردیف را در معانی مختلف به کار می‌گیرد. این موضوع در بسیاری از غزل‌های طالب وجود دارد. به عنوان نمونه به بیت‌های زیر توجه کنید:

خلوت گزین ما در و دیوار بسته است (اصلی)

بر رخنه‌ی نظاره‌ی گل خار بسته است (تنیدن)

آیینـه‌ی دلـم شـده همـرنـگ طـوطیـان

ازبس جدا ز روی تو زنگار بسته است (زدن)

در هجـر گـل شکیـب دهـد عنـدلیب را

خون دلی که برسرمنقار بسته است (لخته شدن)

سحرم نه ای مگرد به گرد حریم دوست

کین در به روی غیر چه دیوار بسته است (مانع ساختن)

از بلبلان به غیرتم از باغبـان بـه رشـک

کامـروز گـل بـه طور تو دستار بسته است (اصلی)

تاحسن کفر دید درآیینه زلف یار

طالب کمر گشوده و زنّار بسته است

(معنای کنایی به معنی خروج از اسلام)

(ص ٣٥٦)

****

ای خوش آن مستی که چون جام او سبوی غم کشد(نوشیدن)

اشک ریزان خویش رادر حلقه ماتم کشد (رساندن)

عشوه کوتا سوده‌های استخوانم رابه ذوق

چون جواهر سر مه در چشم همای غم کشد (مالیدن)

غیرتی خواهم که بر گلزار گر زور آورد

انتقام نازکی‌های گل از شبنم کشد (گرفتن)

زخم را در ساعت از زخم نمک آگه مساز

صبر کن تا چند روزی منت مرهم کشد (بردن، تحمل کردن)

ساغر از دو نان گرفتن کفر [کسر؟] شان همت است

گرکسی جامی کشد باری ز دست جم کشد (گرفتن، نوشیدن)

خرقه‌ی زاهد نگردد پاک از نیل ریا

جبرئیلش گر به آب کوثر و زمزم کشد (رساندن، شستن)

عیش طالب تلخ شد ز آنسان که گر آسودگان

نوش‌دارو بر لبش ریزند رو در هم کشد (تندی کردن)

(ص ٤٠٣)

و این نوع بهره‌برداری از ردیف در غزل‌های طالب فراوان است. این نوع تنوع بخشیدن و گسترش دادن معنای افعالی که در محل ردیف قرار می‌گیرند سبب به وجود آمدن استعاره‌های فعلی می‌شود. «هنجار شکنی‌هایی از این دست، یعنی آوردن فعل‌هایی که از هنجار طبیعی و منطقی زبان خارج است». (حسن‌پور آلاشتی، ١٣٨٤: ١٤٨) مورد توجه خاص و بهره‌برداری طالب است.

قافیه

«قافیه در لغت به معنی از پی‌رونده و در اصطلاح مجموعه‌ای است از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه‌ی مصراع‌ها و یا ابیات تکرار می‌شود به شرطی که به یک لفظ و معنی نباشد.» (ماهیار، ۱۳۸٦: ۲۷۱) در فارسی قافیه را پساوند گویند. (شاه حسینی، ۱۳٦۸: ۱٤۲) شفیعی کدکنی درباره قافیه می‌نویسد: «مجموعه‌ی آوایی، گذشته از وزن، به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها، در مقاطع خاصی – وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت – می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌خوانیم. قافیه از نخستین عواملی بوده است که در میان اقوام ابتدایی به عنوان عامل موثر در رستاخیز کلمه‌ها به حساب آمده است و جادوی الفاظ را در سجع کاهنان – که بیماران را شفا می‌داده است – می‌توان دید. (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۹) «قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است. یکی از مهم‌ترین عوامل اهمیت قافیه جنبه موسیقایی آن است. قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن و یا بهتر است بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد. (همان: ۵۲–۵۱) قافیه علاوه بر کارکرد موسیقایی نقطه تمرکز و محور مضمون بیت است و عامل تداعی معانی است و مضمون آفرین است.

قافیه در سبک هندی و غزل‌های طالب

«در شعر سبک هندی، برخلاف سنّت رایج استادان سبک خراسانی و آذربایجانی و عراقی(که تکرار قافیه را عیب می‌شمردند و اگر شاعری ناچار می‌شد در یک قصیده‌ی بلند و به فاصله چندین بیت قافیه‌ای را تکرار کند به عذرخواهی می‌پرداخت) شاعران سبک هندی تکرار قافیه را به فاصله‌ی یک یا دو بیت (و گاه هیچ فاصله‌ای) عیب نمی‌شمردند بلکه آن را نوعی هنرنمایی نیز به حساب می‌آورده‌اند. در نظر اینان، مبنای استتیک قافیه بیش از آنکه در جنبه‌ی موسیقایی

آن باشد در ابزار تداعی بودن آن است. شاعر سبک هندی به قافیه چنان می‌نگرد که صیادی به تور و شبکه‌ی صید خویش، یا شکارچی به تفنگش. با تور و تفنگ فقط یک ماهی و پرنده شکار نمی‌کند، بلکه انواع ماهی‌ها و پرندگان را شکار می‌کند. آن شاعرانی که از قافیه‌ی «حباب» مثلاً فلان معنی خاص را تداعی می‌کنند شکارچی قابلی نیستند. شکارچی قابل کسی است که از «حباب» همه چیز بتواند تداعی کند. بنابراین در شگفت نباید شد اگر در دیوان‌های این شاعران نمونه‌های بسیاری از تکرار قافیه دیده می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۷۲-۷۱) هدف اصلی شاعر، بنابراین، شکار مضمون است. مضمون سازی و کشف مضامین متنوع پیرامون یک شئی که کلمه‌اش قافیه قرار گرفته است دلیل اصلی تکرار قافیه است و مقصود اصلی سبک هندی. «تکرار قافیه در شعر شاعران سدهٔ یازدهم و دوازدهم نمونه‌های بسیاری دارد. این دلیل ناتوانی شاعر نیست بلکه شاعران در مضمون بندی‌های خود از معنی قافیه ها بهره می گرفتند. و گاه اتفاق می‌افتاد که مصراع دوم را که مقفّی بوده به طور کامل تکرار می‌کرده‌اند.» (صفا، ۱۳٦٦، بخش اول: ۵۷۳) نگرش شاعر سبک هندی به غزل همانند شاعران پیشین نبوده است. ابیات غزل که در حافظ تقریباً به نوعی استقلال رسیده بود، هر چند همچنان با کلّیت غزل در محور عمودی ارتباط پنهانی داشت، در سبک هندی به طور کامل به استقلال رسید؛ و گاهی حتی هر مصراع یک جهان مستقل شعری بود؛ چنانکه در اسلوب معادله این اتفاق می‌افتاد. با این توصیف «تکرار قافیه به دو دلیل عمده صورت می‌گرفت: ۱- مضمون‌یابی ۲- استقلال بیت.» (محمدی، ۱۳۷٤: ۸۳) شاعران سبک هندی علاوه بر آن که عیب تکرار قافیه را نادیده گرفتند، به عیوب دیگر قافیه چون شایگان، ایطاء جلی و خفی، و دیگر عیوب آن نیز بی‌توجه بودند. البته در تکرار قافیه اگر شاعر مبتکر می‌بود می‌توانست مضامین تازه و زیبای متعدد حول یک قافیه فراهم کند و اگر شاعر بدون ابتکار می‌بود این تکرارها همان سنت‌های فرهنگی و ادبی را به همراه کلمه قافیه تداعی می‌کرد و دوباره شاعر سبک هندی در دام تکرارها می‌افتاد و اگر به دنبال

مضمون‌های دور می‌رفت راه را گم می‌کرد و از آن طرف بام فرو می‌افتاد. رعایت تعادل در این راه اصل بود که در شعر بسیاری از شاعران سبک هندی به آن توجه نشد. «تکرار قافیه در شعر طالب به رسم هم روزگارانش بسیار دیده می‌شود.» (صفا، همان، بخش دوم: ۱۰۶۵) تلاش برای مضمون‌یابی در تکرار قافیه و همچنین احساس جدایی بیت‌ها از یکدیگر سبب آن است که طالب در بیشتر غزل‌ها حداقل یک بار به تکرار قافیه پرداخته است. «طالب نیز چون دیگر شعرای سبک هندی بدون آن که عیبی متوجه تکرار قافیه بداند فراوان از آن بهره گرفته است. تا جایی که گاه از یک غزل ٦ بیتی ٤ بار قافیه «جامه» تکرار شده است.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۸)

تکرار قافیه:

در یک غزل ٦ بیتی چهار بار یک قافیه تکرار شده است. «آب» سه بار و یک بار کلمه گلاب که در حقیقت هجای قافیه آن «آب» است.

افسرد آتش دل و آب سرشک ماند
برگیسوان دیده خضاب سرشک ماند

در حیرتم که این دل آتش مزاج ما
عمری چگونه زنده در آب سرشک ماند

روی عروس مردمک دیده رنگ باخت
از بس نهان به زیر نقاب سرشک ماند

باری خوشم که گر گل چشمم به باد رفت
در دست شیشه گلاب سرشک ماند

دردا که تلخ‌تر شده بادام چشم ما
هر چند بیش در نمک آب سرشک ماند

طالب شکسته باش که گرجام دل شکست
در مغز دیده بوی شراب سرشک ماند

(... ۳۸ ...)

یک غزل دوازده بیتی باتوجه به بیت اول که سیزده قافیه دارد، با هشت کلمه قافیه سروده شده است. یعنی ۵ بار تکرار شده است. (ص۴۳۷) تکرار علامت جمع «ها» که قافیه واقع شده است، بی‌توجهی به قافیه و در عوض جستجوی مضمون را تکید می‌کند.(ص ۴۳۸)

قافیه و تداعی معانی

قافیه نیز مانند ردیف سبب تداعی معانی می‌شود. وقتی قافیه محور معنای بیت می‌شود، یک سلسله‌ای از واژه‌ها را به دنبال خود می‌کشد. که در شکل و هیأت بعضی فنون شعری و بدیعی ظاهر می‌شود.

تناسب

بس بود نقش خامه‌ی شاپور عشق را
شیرین نبود هیچ به پرویزش احتیاج
(ص ۳۹۵)

کلمه پرویز، شاپور، شیرین و عشق را به دنبال خود آورده است که متناسب هم‌اند.

ز رشک نغمه چون در نالش آرم عود افغان را
به جای موی بر تن از غنون را تار برخیزد
(ص ۵۶۰)

کلمه تار قافیه و مرکز مضمون است و کلمه‌های مناسب آن یعنی ارغنون، موی (سیم)، افغان، عود، نالش، نغمه به تبعیت از کلمهٔ قافیه آمده‌اند.

تضاد

کلماتی که با قافیه در معنا متضادند، با قافیه همکاری می‌کنند و مضمون بیت را خلق می‌کنند. در بیت زیر دعا با دشنام چنین کاری را انجام داده است.

مست ذوق سخنان توام از دوش چنان — که دعا را نکنم فرق ز دشنام هنوز
(ص ۶۱۵)

بولهب، مصطفی

زبولهب کده‌ی دهر باعسا کر شوم　　　سوی طواف گه مصطفی برون تازم

(ص ۷۳۳)

کلمه‌ی قافیه در غزل‌های طالب مانند ردیف انواعی دارد؛ حرف، اسم، فعل، صفت، قید به صورت ساده، مرکب و...

جانم نشناسی زمن از بس که ضعیفم　　　ز آنسان که تن از پیرهن از بس که ضعیفم

گر گل شوم و سرزنم از دامن گلزار　　　شبنـم ننشیند به من از بس که ضعیفم

مانند نسیم و نفس و رایحه و روح　　　نتـوان جسـدم یافتن از بس که ضعیفم

(ص ۷۵۷)

*****

بخت سیه به هاون تسلیم سوده‌ایم　　　و اینک دهان سرمه فروشی گشوده‌ایم

در بـار عـام بـر سـر میـدان انتقام　　　امیـد را نشنـانـده و تیـغ آزمـوده‌ایـم

(ص ۷۵۹)

نتیجه‌گیری

کل غزلیات طالب با بخش افزوده‌ی کلیات اشعار بالغ بر ۱۸۵۷ غزل است که ۱۷۷۷ غزل دارای ردیف و ردیف این غزلیات به صورت‌های زیر می‌باشد.

فعل و اقسام آن	۱٤۹۰ بار
اسم و اقسام آن	۱۲۲ بار
صفت و اقسام آن	۳٦ بار
قید و اقسام آن	۲۹ بار
حرف«را» مفعولی	۳۱ بار
حرف ربط «هم»	۸ بار
ضمیر«ما»	۲۸ بار
ضمیر«من»	۱۳ بار
ضمیر«خویش»	۱۲ بار
ضمیر«خود»	۱ بار
ضمیر«تو»	۱ بار
ضمیر«او»	٦ بار
جمع	۱۷۷۷ غزل

طالب شاعر تأثیرگذار سبک هندی است. دارای سبک شخصی است. سبک شعر او در عناصر گوناگونی جلوه دارد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها قافیه و مخصوصاً ردیف است. ساختمان ردیف‌ها، استعاره سازی‌ها، تداعی معانی و تکثّر معنایی، ایجاد تناسبات لفظی و معنایی و تمرکز بخشیدن آن‌ها از ویژگی‌های خاص غزلیات طالب است که او را در میان شاعران سبک هندی ممتاز کرده است.

منابـع و مـآخــذ

۱- حسن‌پور آلاشتی، حسین، ۱۳۸٤، **طرز تازه**، چاپ اول، سخن، تهران.

۲- خلیلی جهان تیغ، مریم، ۱۳۸۰، **سیب باغ جان**، چاپ اول، سخن، تهران.

۳- شاه حسینی، ناصرالدین، ۱۳٦۸، **شناخت شعر**، نشر هما.

٤- شریعتی، علی،۱۳٦٦، **هنر(م.آ.ش. ۳۲)**، چاپ دوم، چاپخش، تهران.

٥- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳٦٦، **شاعر آینه‌ها**، چاپ اول، آگاه، تهران.

٦- ــــــــــــ، ۱۳٦۸، **موسیقی شعر**، چاپ دوم، آگاه، تهران.

۷- صفا، ذبیح‌اله،۱۳٦٦، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد ٥، چاپ سوم، فردوس، تهران.

۸- صفوی، کوروش، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج اول، چاپ دوم، نشر سوره‌ی مهر.

۹- طالب آملی، محمد، **(بی‌تا) کلیات اشعار**، به کوشش طاهری شهاب، کتابخانه سنایی.

۱۰- قنبری، محمدرضا،۱۳۸۳، **زندگی و شعر طالب آملی**، چاپ اول، زوار، تهران.

۱۱- گودرزی، فرامرز، ۱۳۷٦، **مثنوی طالب و زهر**، چاپ اول، افشار.

۱۲- ــــــــــــ،۱۳۸۲، **زندگی نامه و کارنامه ادبی طالب**، چاپ اول، وزارت ارشاد، تهران.

۱۳- ماهیار، عباس، ۱۳۸٦، **عروض فارسی**، چاپ نهم، قطره، تهران.

۱٤- محمدی، محمدحسین، ۱۳۷٤، **بیگانه مثل معنی**، چاپ اول، میترا، تهران.

انسجام واژگانی در غزلیات طالب آملی با تکیه بر نظریه‌ی زبان‌شناسی هالیدی

دکتر رضا ستاری[۱] ـ مرضیه حقیقی[۲]

چکیده

یکی از نظریه‌های زبان‌شناسی که در عصر حاضر در تحلیل متون ادبی به کار گرفته می‌شود، نظریه‌ی زبان‌شناسی هالیدی است. این نظریه، ارتباط معنایی، لفظی، نحوی و منطقی یک متن را انسجام نامیده و عواملی را که سبب انسجام متن می‌شود، ارجاع، جایگزینی و حذف، انسجام واژگانی و ربط می‌داند. به دلیل گستردگی مطلب، در این پژوهش سعی شده است تا عوامل انسجام واژگانی (که در زبان ادبی، تکرار کلامی و باهم‌آیی معنایی را در برمی‌گیرد) در غزلیات طالب آملی مورد بررسی قرار گیرد.

طالب آملی از شاعران برجسته‌ی سبک هندی است. مضمون آفرینی، خلق تصاویر انتزاعی، تشبیهات پیچیده و استعاره‌های تودرتو در اشعار شاعران این سبک ادبی موجب شده جنبه‌های زبانی و واژگانی شعر سبک هندی و به ویژه شعر طالب آملی کمتر مورد توجه قرار بگیرد، در حالی که غزلیات طالب، ضمن دربرداشتن ویژگی‌های گفته شده‌ی

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

سبک هندی، از برجستگی‌های زبانی و واژگانی بسیاری برخوردار است. از این‌رو، این پژوهش با تکیه بر نظریه‌ی زبان‌شناسی هالیدی به انسجام واژگانی در غزلیات طالب در دو محور تکرار و باهم‌آیی می‌پردازد و عناصر انسجامی شعر او را در زمینه‌ی گزینش واژگان مورد تحلیل قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، هالیدی، زبان‌شناسی نقش‌گرا، انسجام واژگانی، بازآیی، باهم‌آیی.

مقدمه

مهم‌ترین ابزار شاعر برای خلق یک اثر ادبی، واژه است. با کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها، جمله، و از به هم پیوستن جمله‌ها، متن شکل می‌گیرد. هنگامی که شاعر مفهومی را در قالب واژه‌ها و جمله‌ها بیان می‌کند، درصدد ایجاد متنی یکپارچه و منسجم است. پیوستگی و انسجام متن تنها در صورتی محقق خواهد شد که میان تمام عناصر سازنده‌ی متن، تناسب و پیوستگی برقرار باشد. در غیر این‌صورت، جز جملات و عباراتی پراکنده و نامرتبط چیزی حاصل نمی‌شود.

یکی از نقدهایی که بر غزل سبک هندی شده، این است که رابطه‌ی عمودی ابیات در آن ضعیف است و تمرکز شاعران بیشتر بر تک‌بیت‌سرایی است (شیری، ۱۳۸۸: ۸۰). تا آن‌جا که قالب مسلّط شعر در سبک هندی، را نه غزل، بلکه بیت(فرد) دانسته و از این ویژگی به «پاشانی غزل» تعبیر کرده‌اند (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۲۷) و آن را تحت‌تأثیر «دیده‌ی لحظه نگار و اندیشه‌ی ذره‌گرای عصر صفوی» (همان‌جا) و یا «بی‌علاقگی به ایدئولوژی‌ها»، «تشتّت فکریِ ناشی از آوارگی‌ها» و نوعی «مقاومت منفی» در برابر «فرهنگ متحد و سطحی‌نگرانه‌ی جامعه» به حساب آورده‌اند(شیری، ۱۳۸۸: ۷۷-۸۰).

با عنایت به چنین برداشتی نسبت به غزل سبک هندی، عناصر انسجام واژگانی در غزلیات طالب آملی در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است تا به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱ـ آیا غزلیات طالب آملی از انسجام واژگانی برخوردارند؟

۲ـ طالب از چه شگردهایی برای ایجاد انسجام واژگانی بهره برده است؟

۳ـ آیا انسجام واژگانی تنها در محدوده‌ی یک بیت است و یا دایره‌ی انسجامی واژگان در شعر طالب از یک بیت فراتر رفته و غزلیات او را نیز، انسجام بخشیده است؟

مفاهیم نظری

۱ـ نظریه‌ی سیستمی - نقش‌گرای[1] مایکل هالیدی

نظریه‌ی زبان‌شناسی سیستمی- نقش‌گرا در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در تضاد با «زبان‌شناسی زایشی»[2] – که نگرشی مبتنی بر تبیین صوری زبان هم‌چون پدیده‌ای درون‌فردی[3] و ذهنی بود – رشد کرد.

نماینده‌ی شاخص نظریه‌ی نقش‌گرا – که مبتنی بر تبیین زبان به مثابه‌ی پدیده‌ای بینافردی[4] و اجتماعی است – مایکل هالیدی[5] است (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۲– ۱۳). هالیدی، از پژوهشگران مکتب زبان‌شناسی انگلستان، معتقد است «نقش‌های اجتماعی زبان موجب پدید آمدن شکل دستور زبان می‌شود. در نظر او، زبان، نظامی از معناهاست و معناست که اساس تعامل اجتماعی قرار می‌گیرد» (صالحی، ۱۳۸۶: ۳۵). مطابق دیدگاه او، نظام زبانی و واژگان در طی اعصار و به منظور ارضای نیاز انسان به تدریج شکل گرفت و بر اساس نقشی که در ارتباط با نیازهای بشری داشت، سازماندهی شد. «بر این اساس، ویژگی‌های بنیادی معنا در زبان، همان ویژگی‌ها و محتویات نقشی‌اند که «فرانقش»[6] خوانده می‌شوند» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۵). هالیدی، قائل به سه فرانقش عمده در نظام زبان است که عبارتند از: ۱ـ فرانقش اندیشگانی[7]، ۲ـ فرانقش بینافردی[8]، ۳ـ فرانقش متنی.[9] (هالیدی، ۱۹۸۵: ۲۸–۲۹؛ خان‌جان و میرزا، ۱۳۸۵: ۹۳–۹۴).

---

1. Systemic- Functional Linguistics.
2. Generative Linguistics.
3. Intrapersonal.
4. Interpersonal.
5. M.A.K.Halliday.
6. Metafunction.
7. Ideational metafunction.
8. Interpersonal metafunction.
9. Textual metafunction.

فرانقش اندیشگانی به بیان محتوا می‌پردازد. فرانقش بینافردی شامل تجربه‌های اجتماعی، بیانی و کنشی زبان از سوی گوینده است. فرانقش متنی نیز، شامل عناصر و تدابیر متن‌ساز زبان است که از رهگذر شیوه‌ی آرایش و ترتیب عناصر محتوایی کلام حاصل می‌شود (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۶–۲۷؛ شعبانلو و همکاران، ۱۳۸۷: ۱٦۸). «کارکرد متنی زبان، یعنی زبان میان خود و بافتی که در آن جاری است پل می‌زند تا به تناسب آن بافت، نقش‌آفرینی کند... این فرانقش، خواننده را قادر می‌سازد تا متن را از مجموعه‌ای از جمله‌های تصادفی و نامربوط بازشناسد» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۲۷–۲۸). این فرانقش خود به دو بخش ساختاری و غیرساختاری تقسیم می‌شود. بخش ساختاری آن مشتمل بر ساخت «مبتدا– خبری» و ساخت «اطلاعاتی و بخش غیرساختاری آن، ناظر بر تمهیدات انسجامی[1] به کار رفته در متن است(همان: ۷۱).

۱ـ۱ـ انسجام

کلیه‌ی روابط عناصرِ تشکیل دهنده‌ی اثر با یکدیگر و ارتباط ذاتی میان همه‌ی عناصر اثر ادبی و هنری که تمامیّت و کلیّت آن اثر را در بر می‌گیرد و به آن انسجام و یکپارچگی می‌بخشد، ساختار اثر نامیده می‌شود (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۷: ۱۸٦). آن‌چه موجب انسجام یک اثر ادبی و ساختار آن می‌شود، روابط معنایی، لفظی، نحوی و... میان عناصر متن است. بر قرار گرفتن واژه‌ها در بافت جمله و به هم‌پیوستن جمله‌ها به یکدیگر، روابطی حاکم است که موجب هماهنگی و انسجام ساختار متن می‌شود.

هالیدی معتقد است که انسجام متن، شامل کلیه‌ی روابط معنایی است که به واسطه‌ی آن، هر قطعه از گفتار یا نوشتار می‌تواند به عنوان متن انجام وظیفه کند. از این‌رو، انسجام، به کلیه‌ی رابطه‌هایی اطلاق می‌شود که عناصری از یک جمله

1. Cohesive devices.

را به عناصر جملات دیگر مرتبط می‌کند (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۱۱۰). بنا بر نظریه‌ی وی، معنا به خودی خود امکان بروز ندارد و به شکل خام در قالب اصوات زبان ریخته نمی‌شود. برای این‌که توده‌ی بی‌صداهای زبان شکل معنا را به صورتی مادی و قابل درک درآورد، باید سازمان‌بندی شده و به صورت ساختار درآید. این کار در لایه‌ی واژی- دستوری زبان صورت می‌گیرد که فرم یا صورت زبان را می‌سازد. چگونگی بازنمایی و تحقّق معنا در صورت زبان، در گرو محدودیت نهاد زبان و ویژگی‌های زنجیره‌ای کلام است. معنا به عنوان یک پیوستار فضایی، برای بازنمایی در زنجیره‌ی کلام به واحدهایی برش می‌خورد که روابطی میان این واحدها برقرار است. بر مبنای چنین طرحی، سازمان‌بندی معنا و انسجام سخن در دوسطح دستوری و واژگانی محقّق می‌گردد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۳۵) و عناصر انسجام بخش نیز عبارتند از: ارجاع[1]، حذف و جایگزینی[2]، ربط[3] و انسجام واژگانی[4] (همان: ۷۱). از آن‌جا که موضوع این پژوهش بررسی انسجام واژگانی است، تنها به تعریفی از این عنصر بسنده می‌شود.

۱ـ۲ـ انسجام واژگانی

به رابطه‌های واژگانی متن که نوع انتخاب نامحدود را در برمی‌گیرد، مربوط می‌شود (بهجو، ۱۳۷۷: ۱۹۱) که خود به دو بخش تکرار یا بازآیی[5] و باهم‌آیی[6] قابل تقسیم است (هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۲۷۷؛ شعبانلو و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۷۲–۱۷۳):

1. Reference.
2. Ellipsis & Substitution.
3. Relevance
4. Lexical Cohesion.
5. Reiteration.
6. Collocation.

۱ـ۲ـ۱ـ تکرار یا بازآیی

شامل تکرار عوامل واژگانی در جملات یک اثر است که موجب انسجام متنی می‌شود. شعر، یکی از قالب‌های زبان ادبی است و آن‌چه سبب شکل‌گیری زبان ادبی می‌شود، فرایند برجسته سازی است(صفوی، ۱۳۷۳: ٤۲)؛ یعنی به کارگیری عناصر زبانی به شکل غیرمتعارف (همان: ۳٦). برجسته‌سازی به دو شکل هنجارگریزی و قاعده‌افزایی انجام می‌گیرد. نتیجه‌ی قاعده‌افزایی، شکلی موسیقایی از زبان خودکار است که توازن[1] نامیده شده و از تکرار کلامی حاصل می‌شود (همان: ۱۵۰–۱۵۷). منظور از توازن، تکرار نظام‌مند و هدف‌دار عناصر زبانی است که موجب انسجام یک متن ادبی می‌شود. بنابراین، تکرار واژه در دو جمله، سبب پیوستگی و انسجام سخن می‌شود.

۱ـ۲ـ۲ـ باهم‌آیی

باهم‌آیی، رویکردی معناشناختی است که در اواخر قرن بیستم، در تقابل با مطالعه‌ی روابط واژگانی در محور جانشینی، بر جنبه‌های هم‌نشینی واژگان تأکید داشته است (افراشی، ۱۳۷۸: ۷۳). نخستین بار این اصطلاح در نظریه‌ی معنایی *جی. آر. فرث*[2] مطرح شد. فرث، به تشخیص واژه‌ها از طریق معنی واژه‌های هم‌نشین اعتقاد داشت و ملاک تشخیص جواز باهم‌آیی را نه تنها معنی انفرادی هر یک از واژه‌ها، بلکه عرف زبانی در هم‌نشینی آن‌ها دانست (پناهی، ۱۳۸۱: ۲۰۰).

آرای *فرث* پس از او، توسط هالیدی به کار گرفته شد. هالیدی «میزان باهم‌آیی واحدهای واژگانی را حاصل دو نوع رابطه، یکی با نظام زبانی و دیگری با متن، ذکر می‌کند... از نظر او، درجاتی از مجاورت و نزدیکی در نظام واژگانی هر زبانی موجود است که یکی از نتایج آن تمایل واژه‌هایی معین به باهم‌آیی است...

---

1. Parallelism.
2. J. R. Firth.

عامل دیگر در باهم‌آیی واژه‌ها، بسامد هم‌نشینی آن‌هاست. واژه‌ای که در نوعی باهم‌آیی با واژه‌ی دیگر گرایش بیشتری نشان ندهد، انسجام کمتری پدید می‌آورد» (همان: ۲۰۲).

باهم‌آیی در بدیع سنتی ما، مراعات نظیر یا تناسب نامیده می‌شود (شعبانلو و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۷۳). هالیدی اصطلاحات ترادف (هم معنایی)، شمول معنایی و... را زیرمجموعه‌ی تکرار/ بازآیی ذکر کرده است (هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۲۸٤)، اما از آن‌جا که در موارد مذکور، نوعی تکرار مؤلفه‌ی معنایی نیز، وجود دارد (غلامحسین‌زاده و نوروزی، ۱۳۸۹: ۲٥٤)، در پژوهش حاضر ذیل عوامل باهم‌آیی معنایی در غزلیات طالب آملی مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

پیشینه‌ی پژوهش

موضوع این پژوهش تاکنون در هیچ منبعی مورد بررسی قرار نگرفته است، اما در عصر حاضر، رویکرد تازه‌ای به نظریه‌ی زبان‌شناسی هالیدی برای تحلیل متون ادبی پدید آمده است و برخی از متون ادبی ما نیز بر مبنای چنین رهیافتی، تحلیل و ارزیابی شده‌اند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان از موارد زیر نام برد:

محمدجعفر یاحقی و محمد هادی فلاحی در مقاله‌ای با عنوان «انسجام متنی در غزلیات سعدی و بیدل دهلوی؛ بررسی و مقایسه‌ی ده غزل سعدی و ده غزل بیدل» به بررسی عوامل انسجامی در دو متن بر اساس الگوی انسجام متنی هالیدی پرداختند (۱۳۸۹: ۳۲۷- ۳٤٦). نادر جهانگیری و شهربانو زکی‌پور در مقاله‌ای با عنوان «انسجام واژگانی در داستان‌های کوتاه فارسی برای کودکان» نظریه‌ی زبان‌شناسی هالیدی را در تحلیل انسجام واژگانی ده

داستان کوتاه فارسی الگوی کار خود قرار دادند (۱۳۸٤: ۱- ۲۰). غلامحسین غلامحسین‌زاده و حامد نوروزی به «نقش تکرار آوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی فارسی» در مقاله‌ای پرداختند. نویسندگان در این مقاله، تقارن نحوی را نیز

به عوامل انسجامی نظریه‌ی هالیدی افزودند (۱۳۸۹: ۲۵۱- ۲۸۱). مصطفی احمدزاده بر مبنای نظریه‌ی هالیدی به «تفسیر زبان‌شناختی سوره‌ی عصر» در خلال مقاله‌ای پرداخته است (۱۳۸۷: ۱۱- ۳۵). فاطمه معین‌الدینی نیز، در مقاله‌ای با عنوان «شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله‌ودمنه» به انواع شگردهای انسجامی در کلیله‌ودمنه بر مبنای طرح هالیدی اشاره کرده است (۱۳۸۲: ۳۰۳- ۳۲٦).

انسجام واژگانی در غزلیات طالب آملی

انسجام واژگانی در غزلیات طالب آملی، دو محور تکرار و باهم‌آیی را در بر می‌گیرد:

۱ــ تکرار یا بازآیی

تکرار در نظریه‌ی هالیدی در مفهوم تکرار یک واژه در دو یا چند جمله است. اما در زبان ادبی به ویژه در شعر، به انواع گوناگونی از تکرار کلامی می‌توان پرداخت: تکرار کامل، تکرار ناقص، تکرار واج، تکرار جمله و... که هریک در ایجاد انسجام شعر نقش دارند. از این‌رو، در این بخش به تکرارهای آوایی، واژگانی و نحوی در اشعار طالب آملی پرداخته می‌شود:

۱ــ۱ــ تکرار و انسجام آوایی (واج آرایی)

در تحقیقات ادبی، سطح آوایی زبان از سطح معنایی آن تفکیک‌ناپذیر است (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۹۷). به عبارت دیگر، «تغییرات آوایی بدون توجه به نیازهای ارتباطی رخ نمی‌دهند» (مارتینه، ۱۳۸۰: ۷٤). در نظریه‌ی سیستمی- نقش‌گرای هالیدی، زبان از مجموعه‌ی امواج صوتی در گفتار و نشانه‌های خطی در نوشتار به عنوان ماده‌ی اولیه برای برقراری ارتباط با جهان بیرون و انتقال معنا بهره

می‌برد (صفوی، ۱۳۷۳: ٤٥). از این‌رو، توجه به واج‌ها و آواها باید نخستین گام در بررسی انسجام سخن – به ویژه شعر– باشد.

توازن‌های آوایی به دو بخش «کمّی» و «کیفی» تقسیم می‌شود. توازن کمّی شامل وزن عروضی در شعر است و توازن کیفی شامل توازن‌های واجی (همان: ۳۰٦). از آن‌جا که وجود وزن عروضی در غزل امری بدیهی است، بدان پرداخته نخواهد شد، اما باید توجه داشت که وزن عروضی (یا موسیقی بیرونی به تعبیر استاد شفیعی کدکنی[1]) از مهم‌ترین زمینه‌های توازن ناشی از تکرار کلامی است که با کمیت صامت‌ها و مصوت‌ها و تناظرهای آوایی همراه است و نظم و تناسبی در اصوات و اجزای سخن به حساب می‌آید (ناتل خانلری، ۱۳۸٦: ۹۳). بنابراین، از مهم‌ترین عناصر انسجام بخش شعر است که در تمام ابیات، بر مبنای تکرار آوایی به صورت یکسان عمل می‌کند.

توازن کیفی که ناظر بر تکرار واحدهای واجی (صامت یا مصوت) است، در علم بدیع «واج‌آرایی» نامیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸٦: ۷۳). در غزلیات طالب آملی، واج‌آرایی از صنایع پر بسامد است که هم به شکل تکرار صامت (هم‌حروفی[2]) و هم به صورت تکرار مصوت (هم‌صدایی) به کار رفته است. این صنعت، اگرچه در شعر، موسیقی آفرین است، اما زمانی انسجام ایجاد می‌کند که در دوجمله یا دو مصراع به کار رود. چرا که بر مبنای نظریه‌ی هالیدی، عناصر تکرار شونده باید دو جمله از متن را به هم مربوط کنند و تکرار مؤلفه‌ی مورد نظر در دو جمله صورت بگیرد. برای نمونه در بیت زیر، در مصراع اول صامت «ش» و در مصراع دوم حرف «د» و «خ» تکرار شده است:

1. Alliteration.
2. Assonance.

ای یاد آن که شب همه شب مست اشتیاق

می‌دید دیده‌ام به خیال تو خواب‌ها

(آملی، ۱۳٤٦: ۲۳۹)

این نوع تکرار سبب انسجام بیت نشده است. ولی تکرار مصوت بلند «آ» در هر دو مصراع، بیت را منسجم ساخته است.

در غزلیات طالب، تکرار آوایی در بیشتر موارد، در هر دو مصراع وجود دارد و از عناصر انسجامی بیت به حساب می‌آید. نمونه‌های زیر شواهدی است بر این گفته:

سیمای اصالت بود از ناصیه ظاهر　　　از جبهه‌ی ما پرس حدیث نسب ما

(همان: ۲۲٤)

در نمونه‌ی فوق نه تنها تکرار حروف «س/ص/ث» موجب انسجام آوایی بیت شده است، هجای دوم واژه‌ی «سیما»(ما)، در مصراع دوم نیز، دوبار تکرار شده است و این تکرار، بر انسجام شعر افزوده است.

بساط سجده از بیرون در بر خاک ره گستر

بس است ای جبهه پر تصدیع دادی آستانش را

(همان: ۲۱۹)

تکرار حرف «س/ص» سه بار در مصراع اول و چهار بار در مصراع دوم، تکرار حرف «ب» دو بار در مصراع اول و دو بار مصراع دوم و تکرار حرف «ر» پنج بار در مصراع اول و دو بار در مصراع دوم، از عوامل انسجام آوایی بیت است.

این نوع تکرار آوایی در غزلیات طالب آملی، بسامد بسیار بالا دارد. نکته‌ی درخور توجه این‌جاست که تکرار واج(واج‌آرایی) در شعر طالب تنها به یک بیت منحصر نمی‌شود؛ یعنی، تکرار واج تنها دو مصراع از یک بیت را به هم مربوط

---

۸۸ (همان:

۲۵٦)، حرف «ش» تقریباً در تمام ابیات غزل، در واژه‌هایی چون «آغوش، سرچشمه، اشک، آتش، رشک، دردنوشان، رشته، عشق، بناگوش، شکر، شریک، شغل و...» تکرار شده است. گرچه این صامت به طور محسوسی در یک بیت تکرار نشده است (به‌جز بیت پنجم و ششم که واج‌آرایی دارد)، اما التزام شاعر در به کاربردن گسترده‌ی این واج، موجب انسجام غزل شده است.

در غزل شماره‌ی ۹۳ (همان: ۲۵۸) نیز، این نوع کاربرد با تکرار صامت «ز» دیده می‌شود. این واج هم در کلماتی چون: «نازد، زیبد، زنده، زنهار، زهر، زبان، سوز، غزل‌خوان، بپذیر، زد، زمزمه و...» وجود دارد و هم به صورت تکرار حرف اضافه (از+ متمم) با بسیاری از واژه‌ها همراه شده است: «ز پند، ز پستی، ز جای، ز تمکین، ز حرف، ز سوز، ز بی‌تابی، ز درد و...» و تکرار این حرف اضافه بر انسجام غزل افزوده است. نکته‌ی دیگر این‌که تکرار حرف «ز» در سراسر غزل، معنای «زمزمه» را تداعی می‌کند و این تداعی در بیت آخر با ذکر واژه‌ی «زمزمه» مورد تأیید قرار می‌گیرد. بنابراین، تکرار آوایی به غزل طالب کلّیتی منسجم بخشیده که با تداعی معانی مورد نظر شاعر هم‌سو است. هم‌چنین در غزل شماره‌ی ۱٤۳ (همان: ۲۷۹)، صامت «ز» در تمام ابیات غزل در کلماتی چون: «فیض، ز بیم، از آفتاب، زبان، خزینه‌دار، زیر، زمان و...» تکرار و با ذکر واژه‌ی «زمزمه» در بیت آخر همراه شده است. نکته‌ای که در این غزل و در بسیاری از غزلیات طالب به عنوان ویژگی‌ای فراگیر به چشم می‌خورد، همراه شدن واج‌های به کار رفته در ابیات با واجی هم‌سان در ردیف و قافیه است. در این غزل، واج «ز» علاوه بر متن غزل، در کلمات قافیه (پرواز، باز، آواز، ممتاز، انداز، غماز، ناز، ساز، باز، اعجاز، راز و شیراز) نیز، تکرار شده و بر انسجام شعر افزوده است. به شرح مفصّل‌تر این ویژگی، در مبحث ردیف و قافیه پرداخته خواهد شد.

۱ـ۲ـ تکرار و انسجام واژگانی

تکرار واژه در جهت انسجام شعر، یکی از زمینه‌های پرکاربرد در غزلیات طالب آملی است که هم شامل تکرار آوایی کامل (ردیف، جناس تام و...) می‌شود و هم تکرار آوایی ناقص (قافیه، انواع جناس و...) را در بر می‌گیرد:

۱ـ۲ـ۱ـ قافیه و ردیف:

قافیه و ردیف از جمله عناصری است که در زمینه‌ی انسجام واژگانی غزل طالب آملی جای بحث دارد. از ویژگی‌های بارز غزل سبک هندی و غزلیات طالب، کثرت تکرار قافیه است. یکی از صنایع بدیعی مبتنی بر تکرار، صنعت «ردّالقافیه» است. بدین شکل که «قافیه‌ی مصراع اول مطلع قصیده یا غزل را، در آخر بیت دوم تکرار کنند» (همایی، ۱۳۸۶: ۷۲). کاربرد این صنعت که مبتنی بر تکرار کامل واژه است، موجب انسجام دو بیت می‌شود:

شور بلبل می‌دهد یاد از قدح نوشی مرا
نکهت گل می‌کند تکلیف بی‌هوشی مرا
هر زمان بر لب یکی دریای آتش می‌نهم
از قضا امروز می‌آید قدح نوشی مرا
(آملی، ۱۳۴۶: ۲۲۱)

گلشن نسیم درد زند بر دماغ ما
دیدار لاله تازه کند زخم داغ ما
اکثر ز اختلاط گل و یاسمین بود
اظهار بی دماغی شخص دماغ ما
(همان: ۲۲۸)

به اعتقاد قدما، تکرار قافیه حدود مشخصی دارد و در غزل تنها یک بار و به صورتی که گفته شد، جایز است و حسن شعر محسوب می‌شود و در غیر

این‌صورت از «عیوب قافیه» به شمار می‌آید (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲٤). اما در غزل سبک هندی، این هنجار نادیده انگاشته می‌شود و شاعر برخلاف قاعده‌ی مرسوم، قافیه را در ابیات مختلف تکرار می‌کند. این نکته را صاحب‌نظران به بی‌اعتنایی شاعران سبک هندی به لفظ و استقلال ابیات مربوط دانسته‌اند (همان‌جا)، اما بر مبنای نظریه‌ی هالیدی، تکرار لفظ، از عوامل انسجام سخن است. بنابراین، می‌توان تکرار قافیه را از عوامل انسجامی غزل سبک هندی دانست. طالب آملی نیز در غزلیات خود، حتی در غزل‌های کوتاه و چند بیتی، بارها واژه‌ی قافیه را تکرار می‌کند. در غزل او، گاه قافیه‌ی مصراع دوم بیت اول، در بیت آخر تکرار می‌شود:

شکایت از ستم یار رسم عاشق نیست　　ز خیـل یک جهتـان نیستی برو طالب
وگرنه طور تو با بیدلان مـوافق نیست　　دل و زبان تو سنجیدم و موافق نیست
(آملی، ۱۳٤٦: ۲٦۸)

و گاهی قافیه‌ی مصراع اول بیت اول در بیت آخر تکرار می‌شود (غزل شماره‌ی ۱۰۷). در بسیاری از موارد، قافیه‌ی بیت اول در میان ابیات غزل نیز، تکرار می‌شود. در نمونه‌ی زیر، ضمن به کارگیری صنعت «ردّالقافیه»، قافیه‌ی مصراع دوم بیت اول، در بیت چهارم غزل نیز تکرار شده است:

گیـرد کـه ز گفتـار زبـان طلـب مـا　　در انجمـن لطـف و کـرم فخـر نماید
... آن دهر سرشتیم که در غمکده‌ی کام　　قفلی زند اندیشه‌ی خواهش به لب ما
همت به تنک رویی شخص طلب ما　　مـی تلخ نگـردد مگـر از یـاد لـب ما
(همان: ۲۲۳)

طالب آملی، بدون هیچ محدودیتی به تکرار قافیه در غزل روی می‌آورد. برای نمونه در یک غزل ٦ بیتی، دو بار واژه‌ی «هنگامه»، دوبار واژه‌ی «خامه» و دو بار واژه‌ی «جامه» قافیه قرار گرفته (همان: ۲۷۲) و یا در غزل شماره‌ی ۹۳، چهار بار واژه‌ی «بند»، دوبار واژه‌ی «سپند» و دوبار واژه‌ی «بلند» قافیه قرار گرفته است

(همان: ۲۵۸). کثرت استعمال واژه‌های یکسان در قافیه، از دلایل انسجام واژگانی شعر طالب به حساب می‌آید.

ردیف نیز، از شگردهای انسجامی شعر به حساب می‌آید که مبتنی بر تکرار آوایی کامل است. از آن‌جا که واژه، بند یا عبارتی که به عنوان ردیف قرار می‌گیرند، در تمام ابیات به شکل یکسان تکرار می‌شوند، عملکرد انسجامی ردیف، بیشتر از قافیه مورد توجه است.[۵] غزلیات طالب آملی، در بیشتر موارد با ردیف همراه است و غزل‌های بدون ردیف، به ندرت در میان آن‌ها یافت می‌شود. ردیف در اشعار طالب به اشکالی چون: اسم، فعل، بند و حتی ضمیر دیده می‌شود.

ردیف‌های اسمی: سلامت (۳۳۳)، دوست(۳۳۷)، پوست(۳۷۳)، احتیاج(۳۹٤)، صبح(۳۹۷)، تلخ(۳۹۹)، درد(٤١٦)، جگر(۵۹۵)، زنبور(۵۹٦)، عمر(۵۹۷)، روزگار(٦٠٨)، کشمیر(٦٠٨)، سرشک(٦۵٠)، مشک(٦۵١)، پرهیزکار(٦٠۵)، پروانه(٨٤٢)، زبان(٨٢٧) و... .

ردیف‌های فعلی: داشت(۲۷۸)، شکست(۲۸۲)، می‌توان کشت(۲۷۹)، ریخت(۲۸٦)، برداشت(۲۹۷)، گریست(۳٠۵)، افکنده است(۳۵١)، درآمیزد(٤۹۳)، افتاد(٤٠٢) و... .

ردیف‌های ضمیری: من (۸۲۷)، تو (۸۳٦)، او (۸۳۷)، ما (۲۵۲)، خویش(٦۳۵) و... .

عبارت فعلی: در جنگ است (۲٦۸)، از رخ تو ریخت (۲۹۸)، به ازین نیست (۳٠۳)، خوش آینده‌تر است (۳١٦)، از تو روشن است (۳٠۷)، مستانه است (۲۹۳)، سپهر است (۳۲۹)، از پوست بنماید (۵۷٠)، گفت بس (٦۲١)، چه حاجت است (۳٦٤)، ز برگ گل است (۳۷۹)، به کمین است (۳۷۹)، ما را چرا شکست (۳۵۲)، گستاخ است (۳۵٠)، من هردو با هم است (۳۳٦)، چون من کجاست (۳۳۷)، شرمنده می‌سازد (۵۸۳)، تو می‌بوید چه می‌بوید (۵۳۸) و... .

پیداست که تکرار ردیف‌های فوق در تمام ابیات یک غزل چقدر در ایجاد انسجام شعر تأثیرگذار است.

نکته‌ی دیگری که در بحثِ نقشِ انسجامی قافیه و ردیف در غزلیات طالب باید بدان توجه داشت، هم‌سویی واج‌های به کار رفته در ردیف و قافیه با واج‌ها و واژه‌های متن غزل است. به طوری که می‌توان گفت اساس گزینش واژگان در غزلیات طالب بر محور قافیه و ردیف است. برای نمونه در غزل شماره‌ی ۱۲۸ (همان: ۲۷۲): ردیف عبارت «بوی گل گرفت» است که در آن صامت «گ» دوبار تکرار شده است. این صامت تقریباً در بیشتر ابیات در واژگانی چون «هنگامه(دوبار)، گریبان(دوبار)، گر، رنگین و...» تکرار شده است و تکرار این واج بر انسجام حاصل از ردیف افزوده است. هم‌چنین است در نمونه‌های زیر:

ـ تکرار حرف «گ» در غزل شماره‌ی ۸۱ ، با ردیف «دیگر مرا» (همان: ۲۵۳)/ تکرار حرف «س» در ابیات غزل شماره‌ی ۱۰٤، با ردیف «سبکی بوده است» (همان: ۲٦۲) و غزل ۹۸، با ردیف «پیداست» (۲٦۰)/ تکرار حرف «ش» در ابیات غزل شماره‌ی ۱۰٦، با ردیف «داشت» (۲٦۳)/ تکرار حرف «ز» در غزل ۱۰۰۲، با ردیف «نوروز» (٦۱٤)، و در غزل ۱۰۰۵، با ردیف «هنوز» (٦۱۵)، و غزل ۹٦۲، با ردیف «زنبور» (۵۹٦) و.../ تکرار حرف «ذ» در غزل ۹۷۷، با ردیف «لذیذتر» (٦۰٤)/ «تکرار حرف «خ» در غزل ۲۲۹ با ردیف «آموخت» (۳۱٤)/ تکرار حرف «غ» در غزل ٦۵ با قافیه‌های «دماغ، داغ، چراغ، سراغ، باغ» (۲٤٦)/و... .

بنابراین، افزون بر تکرار واژه یا واژه‌های ردیف و قافیه، تکرار یکی از واج‌های ردیف و قافیه در طول غزل نیز، به انسجام غزل طالب افزوده است.

۱ـ۲ـ۲ـ تکرار واژه:

تکرار واژه یکی از صنایع مبتنی بر تکرار آوایی کامل است که موجب انسجام شعر می‌شود، مبنی بر این‌که واژه‌ی تکرار شده در دو مصراع یا دو بیت باشد. این

گونه تکرارها در غزلیات طالب آملی جایگاه ویژه‌ای دارد و به اشکال گوناگون دیده می‌شود.

گاهی یک واژه بدون قاعده‌ی خاصی در دو مصراع تکرار می‌شود:

شکفته باش گرت غیر عشق نیست غمی

همایی را که شد منقار گرم از استخوان من

(همان: ۲٦۵)

ز کار نیک بختان ای فلک صد عقده بگشودی

غمی که عشق بود از کدام عیش کم است

(همان: ۲۱۹)

پس از مردن سمندر طعمه سازد استخوانش را

صدویک باش گو یک عقده هم از کار ما بگشا

(همان: ۲۳٦)

گاهی نیز، واژه‌ای به تناوب چند بار در یک بیت تکرار می‌شود:

تو نتوانی گشود ای شانه گستاخانه زلف او

از نگین خانه‌های حلقه‌ی زلف

(همان: ۲۳٦)

رسد اگر ز تو بر ناکسی چو من ستمی

بیا باری به بوی زلف او زلف صبا بگشا

(همان: ۲٦۰)

گل رویش نگین نگین پیداست

برین شکسته ستم نیست بر ستم ستم است

(همان: ۲۵٤)

در نمونه‌های آورده شده، افزون بر تکرار واژه، واج‌آرایی نیز، بر انسجام بیت‌ها افزوده است. گاه واژه‌ای که در ابتدای مصراع اول آمده در پایان مصراع دوم

تکرار می‌شود. این نوع تکرار که در علم بدیع «ردّ العجز علی الصدر» یا «تصدیر» نامیده می‌شود (همایی، ۱۳۸٦: ٦۷)، در شعر طالب کاربرد فراوانی دارد:

غم اگر طوف کند گرد سرم نیست عجب
نثار نعل سمند تو جان خشک من است
(آملی، ۱۳٤٦: ۲٦٥)

چراغ کس نکند روشن از فتیله‌ی داغ
پر و بالم به هزاران شکن آراسته است
(همان: ۲٥٤)

به یادگار بدار از من این جنون طالب
من یکی نقطه‌ی موهومم و غم پرگار است
(همان: ۲٤٦)

مگر قبول تو آبی دهد نثار مرا
بجز غمت که فروزد چراغ سینه‌ی ما
(همان: ۲۳٥)

گویی از زلف عروسان پر و بال است مرا
که عشق داشت ز مجنون به یادگار مرا
(همان: ۲۳۱)

گاهی نیز، دایره‌ی تکرار از حد یک بیت فراتر رفته و چند بیت را در بر می‌گیرد و بدین شکل ابیاتی را به هم مربوط می‌کند:

ملولم در وطن گر غریبم
چو جان از وطن گر زنم فال غربت
به عجز روبهیم شهره از صلابت عشق
مراست طبع غروری که شخص استغناش
(همان: ۲٤٥)

که خوش کرده‌ام غــربت خویشتن را

بـه داغ غـریبـــی بســـوزم وطـــن را

وگرنه شخص غرورم به شیر در جنگ است

به آبگینه‌ی صورت پذیر در جنگ است

(همان: ۲٦۸)

در برخی از غزل‌ها نیز، تکرار واژه در تمام ابیات دیده می‌شود که موجب انسجام غزل است. برای نمونه در غزل شماره‌ی ۱۱۰، دو واژه‌ی «غم» و «عشق» در بسیاری از ابیات تکرار شده است(همان: ۲٦۵). هم‌چنین در غزل ٤۲، که ردیف آن عبارت «تلخ را» است، واژه‌های «شیرین» و «تلخ» تقریباً در تمام ابیات تکرار شده‌اند(همان: ۲۳۷). یا در غزل شماره‌ی ۲٤، واژه‌ی «عشق» در پنج بیت تکرار شده است (همان: ۲۲۹– ۲۳۰) و... .

تکرار واژه‌ای خاص در ابیات شعر که در فن بدیع «التزام» یا «اعنات» نامیده می-شود (همایی، ۱۳۸٦: ۷٤–۷٦؛ شمیسا، ۱۳۸٦: ۷۸) به سبب آن که حاصل تکرار واژه در تمام ابیات شعر است، باعث انسجام شعر می‌شود.

گونه‌ای دیگر از تکرار واژه در شعر، که از مختصات عمده‌ی شعر سبک هندی است، گرایش به موتیف‌های واژگانی است. «موتیف عبارت است از یک فکر، موضوع یا درونمایه که در قالب کلمات و عبارات، تصاویر خیال، اشخاص، اعمال، مکان‌ها و... در درون یک اثر هنری نمود پیدا می‌کند... و بیانگر ذهنیت و حساسیت هنرمند نسبت به یک موضوع یا پدیده است» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۸۵). در اشعار طالب آملی، برخی از واژه‌ها به سبب کثرت استعمال، در حکم موتیف واژگانی او قرار گرفته‌اند که می‌توان تکرار این واژه‌ها را در کلیّت اشعار او، به عنوان عاملی انسجام‌بخش در نظر گرفت. از جمله واژه‌های پرکاربرد در غزلیات او عبارت است از: «داغ، دماغ، جنون، مرغ، خضر، انتعاش، شخص، باغ، حنا، خفقان و...».

۱ـ۲ـ۳ـ جناس:

یکی از صنایع بدیعی که بر نوعی تکرار واژه مبتنی است، صنعت جناس یا تجنیس است. بدین معنی که «گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم‌جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۸٦: ٤۸). به کارگیری این صنعت در شعر، هم در سطح تکرار آوایی کامل (جناس تام) است و هم تکرار آوایی ناقص (جناس زاید، اشتقاق و...). در غزلیات طالب آملی، جناس تام، اگرچه نمونه‌هایی دارد، ولی در مقایسه با انواع جناسی که مبتنی بر تکرار آوایی ناقص است، از بسامد کمتری برخوردار است، از این‌رو برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام تنها به شواهدی از انواع جناس مبتنی بر تکرار آوایی ناقص بسنده می‌کنیم:

جناس زاید یکی از پرکاربردترین نوع جناس در غزل طالب آملی است. مراد از این نوع جناس این است که یکی از کلمات متجانس یک واک یا واک‌هایی بیشتر داشته باشد و بسته به این‌که این واک یا واک‌ها در آغاز، وسط و یا آخر کلمه باشد، به سه نوع جناس زاید مطرّف یا مزید، جناس زاید وسط و جناس زاید مذیّل تقسیم می‌شود (شمیسا، ۱۳۸٦: ٦۱– ٦٤). این هر سه نوع در غزلیات طالب آملی کاربرد دارد:

گو دل مپیچ در خم آن زلف پرشکن

منشان گرد بر این دل که حرام است حرام

(آملی، ۱۳٤٦: ۲۵۳)

بدان ملاحظه ریزم به دست پیرهن آب

دوا اگرچه موافق بود به طبع مریض

(همان: ۲۳۵)

تعلیم مار کس ندهد پیچ و تاب را

همچو آزردن صید حرم آزردن ما

(همان: ۲٤۳)

که در ادب همه رحمت کنند پیر مـرا

موافقت نکنـد گـر طبیب مشفـق نیست

(همان: ۲۶۸)

گونه‌ی دیگری از جناس که در غزلیات طالب به کار رفته است، جناس مضارع و جناس لاحق است که در آن «دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف» هستند(همایی، ۱۳۸۶: ۵۶). تفاوت این دو نوع جناس تنها در مخرج حروف است.

جنون قوی شد و کارم ز پند و بند گذشت

کـرم بس است ترا بگذر از درم طالب

(آملی، ۱۳۴۶: ۲۵۸)

کنـون نـه پنـد اثـر می‌کنـد نـه بنـد مـــرا

چـو صـاحب کرمی با درم چه کار ترا

(همان: ۲۵۶)

از نسیـم مهـر ممنونـم کـه بـوی مردمـی

جبیـن عـرش مـــی‌بوســـم به صد ناز

(همان: ۲۴۷)

بر مشام از هر سر موی تو مـــی‌آرد مـرا

دمـــاغ فـــرش مسنـد بـوسیـم نیست

(همان: ۲۸۵)

نوع دیگری از به کارگیری واژه‌ها با تکرار آوایی ناقص در شعر طالب آملی، صنعت اشتقاق و شبه اشتقاق است که در دایره‌ی انواع جناس قابل بررسی است. بدین صورت که در شعر الفاظی به کار می‌رود که حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد. اگر این الفاظ از یک ریشه مشتق شده باشند، اشتقاق، و اگر

از یک ریشه نباشند و در ظاهر توهم اشتقاق شود، شبه اشتقاق نامیده می‌شود (همایی، ۱۳۸٦: ٦۱). نمونه‌هایی از اشتقاق در غزل طالب:

ای مصـور شـکل یـار در خـاطـر میـار
مکن به تهمت آسودگی دلم مجروح
(آملی، ۱۳٤٦: ۲٤۲)

رغبتی باشد اگر خاک صنم را به سجود
چون نگاری صورت حال پریشان مرا
(همان: ۲۷۱)

من و تصور آسایش این چه تهمت‌هاست
سجده بـر جبهه گره ناصیه فرسایی هست
(همان: ۲۹۱)

نمونه‌هایی از شبه اشتقاق:

ما صبوحی طلبان صوفی صافی نفسیم
ای صبحـدم ز نـور جمـال تـو شـام‌ها
(همان: ۲۵۸)

تلف کردیم بس آب و علف در مزرع گیتی
جرعه بر صبح فشاند لب میخواره‌ی ما
(همان: ۲٤۸)

پر عنبـر از شمـامه‌ی زلـفت مشـام‌ها
فلک هم در تلافی می‌کند روزی تلف مارا
(همان: ۲۵۱)

گونه‌ای دیگر از انواع جناس، جناس قلب یا مقلوب است. مراد از آن «آوردن الفاظی است که حروف آن‌ها مقلوب یکدیگر باشد» (همایی، ۱۳۸٦: ٦٤- ٦۵).

کاربرد این صنعت نیز، در غزلیات طالب آملی نمود دارد و در انسجام واژگانی شعرش مؤثر است:

دگر چه ریخت برنامه کلک گستاخم
دامانش ندارد خبر از چاک گریبان
(آملی، ۱۳٤٦: ۲۷٤)

که مرغ نامه‌بر از بال خود هراسان است
فریاد که این جامه بر اندام جنون نیست
(همان: ۲٦۱)

۱ـ۳ـ توازن نحوی

توازن نحوی در شعر، سه محور تکرار ساخت، هم‌نشین‌سازی نقشی و جانشین سازی نقشی را در برمی‌گیرد (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۲۷- ۲۳۳):

۱ـ۳ـ۱ـ تکرار ساخت:

یکی از امکانات زبان فارسی این است که عناصر سازنده‌ی جمله ضمن حفظ نقش خود می‌توانند آرایش‌های متعددی را در جمله به وجود بیاورند. آرایش عناصر سازنده‌ی جمله در شعر، تابع وزن است (همان: ۲۲۷) و معمولاً برخلاف زبان هنجار به کار می‌رود که خود موجب برجسته سازی است. اگر این نوع آرایش جملات در شعر، تکرار شود، سبب انسجام شعر می‌شود که در شعر طالب آملی در دو بخش موازنه (و ترصیع) و هم‌آغازی دو مصراع قابل توجه است.

صنعت موازنه (و ترصیع) مبتنی بر تقابل اسجاع متوازن (و متوازی) در شعر است (شمیسا، ۱۳۸٦: ٤۰- ٤۱). کاربرد سجع نیز، خود یکی از عوامل انسجام واژگانی به حساب می‌آید. اما از آن‌جا که در موازنه یا ترصیع، ساختار دو مصراع (دو جمله) یکسان است، از عناصر انسجام نحوی شعر محسوب می‌شود:

شهـــدســـت تکلـــم لـــب دوســـت

عمـــر سحـــاب سبکـــی بـــوده است

(آملی، ۱۳٤٦: ۲۲۵)

تو عذرخواهی و بر جانم از تو باری نیست

زخـــــم اســـت تـبـســـــم دل مـــا

(همان: ۲٦۲)

بـــرق شتـــاب سبـکـــی بـــوده اســـت

تو گل فشانی و در پایم از تو خاری نیست

(همان: ۲۸۲)

هم‌آغازی در دو مصراع یا بیت زمانی رخ می‌دهد که دو مصراع یا بیت با واژه یا عبارتی یکسان آغاز شود که در فنّ بدیع «ردّ الصدر الی الابتدا» گویند (شمیسا، ۱۳۸٦: ۸٦– ۸۷). کاربرد این ساخت نیز، در غزلیات طالب آملی از دلایل انسجام شعر اوست:

به دستی دسته‌ی گل داشت چون صبح

تلخ‌تـر از زهـر چیست چـاشنـی صبر

(همان: ۲۷۸)

به گرد شمع جوش لشکر پروانه دیدستی

هـزار بحـر بـود قطـره پـروریـده‌ی ما

(همان: ۲۷۳)

بـه دستـــی دامـن زلـف دو تـا داشـت

تلخ‌تـر از هـر دو نوشـداروی پند است

(همان: ۲۱۹)

به گرد تیغ او بنگر هجوم بی گناهان را

هـزار ابـر بـود کاسـه لیـس دیـده‌ی ما

(همان: ۲٤۳)

۱ـ۳ـ۲ـ هم‌نشین‌سازی نقشی:

این رویکرد که آن را در قالب صنعت «لفّ و نشر» در غزل طالب آملی می‌توان بررسی کرد، مبتنی بر تکرار کلامی ساخت‌های نحوی است و بر انسجام شعر می‌افزاید:

صنعت «لفّ‌ونشر» ارجاع کلمات به یکدیگر براساس نظم و ترتیب خاصی است و از آن‌جا که واژه‌هایی را در بخشی از سخن به واژه‌های دیگر ارجاع می‌دهد و معنای آن‌ها را به یکدیگر مربوط می‌گرداند، از عناصر مهم انسجامی در شعر به حساب می‌آید. نمونه‌هایی از کاربرد این صنعت در شعر طالب آملی:

جهان از اشک و آهم باغ رضوان گشته ای همدم
افروختن و سوختن و جامه دریدن
(همان: ۲۵۸)

طالب منم که حسرت چشم و دهان یار
اگر خواهی گشودن دل درین آب و هوا بگشا
(همان: ۳۱٤)

پروانه ز من، شمع زمن، گل ز من آموخت
بادام و شکر آمده لوزینه‌ی مرا
(همان: ۲٤٤)

۱ـ۳ـ۳ـ جانشین‌سازی نقشی:

این عنصر که در زبان ادبی با صنعت «قلب مطلب» انجام می‌گیرد، با نوعی تکرار کامل در سطح توازن‌های واژگانی نیز، همراه است(صفوی، ۱۳۷۳: ۳۱۰). از این‌رو، موجب انسجام واژگانی شعر می‌شود. قلب مطلب زمانی رخ می‌دهد که برخی از واژه‌های بخش نخست کلام با ترتیب و توالی دیگری در بخش دیگر تکرار شود. نظیر:

مانع وصل ما و غم چند بود شکفتگی

چگـونه مـا و غـم دوست یـاد هـم نکنیم

(آملی، ۱۳٤٦: ۲۲٤)

ما همگی هلاک غم، غم همگی هلاک ما

که ما رسیده‌ی اوییم و او رسیده‌ی ما

(همان: ۲٤۳)

۲ـ باهم‌آیی

باهم‌آیی گرایش معنایی واژه‌هایی است که در نظام زبانی برای هم‌نشینی وجود دارد. بنابر آن‌چه هالیدی از این مفهوم ارائه داده است(پناهی، ۱۳۸۱: ۲۰۲)، باهم‌آرایی در بدیع معنوی با صنعت «مراعات نظیر» یا «تناسب» یکی است.
در زبان فارسی برخی واژه‌ها به لحاظ کثرت استعمال، تمایل بیشتری برای هم‌نشینی با یکدیگر دارند و عرف و سنّت ادبی هم بر هم‌نشینی آن صحّه می‌گذارد. روابطی که میان این واژه‌ها برقرار است یا بر اساس تناسب است یا به عکس، تضاد معنایی علت قرار گرفتن آن‌ها در بافت سخن است. در این بخش از پژوهش، واژه‌های باهم‌آیندی که موجب انسجام واژگانی غزلیات طالب آملی شده است، در سه سطح تناسب معنایی، تضاد معنایی و هم‌معنایی مورد بحث قرار می‌گیرد:

۲ـ۱ـ تناسب معنایی (مراعات نظیر):

تناسب، ایجاد هارمونی و انسجام معنایی بین واژه‌های به کار رفته در سخن است. از آن‌جا که میان این دسته از واژه‌ها، ارتباط معنایی بسیار قوی است، انسجام بیشتری در سخن ایجاد می‌کند و تناسب الفاظ خود از خصوصیات بارز شعر سبک هندی است(حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸٤: ۱۵۲). غزل طالب آملی نیز، به شکل عمده از این ویژگی بهره برده است:

دانه‌ی ما به گلو خوشه‌ی پروین دارد

فرهـادم و اندیشـه‌ی شیرین به سر اما

(آملی، ۱۳٤٦: ۲۲۰)

محمل به رقص آورم ار نیست باورت

صید ار منم، به دام و کمند احتیاج نیست

(همان: ۲۲۹)

مرا محاسبه‌ای با شبـان ایـن ره نیست

سعـی دهقـان نبـود بیهـده دربـاره‌ی مـا

(همان: ۲۳۹)

آلوده به جز دل نکنم تیشه‌ی خـود را

بـر پـای ناقـه بنـد به جای جـرس مـرا

(همان: ۲٤۷)

بتـوان اسیـر کرد به یک تـار مـو مـرا

تـو خـواه گرگ شمر خواه گوسپند مرا

(همان: ۲۵۸)

رعایت هم‌نشینی و تناسب الفاظ، در غزلیات طالب، گاه در سرتاسر ابیات غزل حفظ می‌شود. برای نمونه در غزل شماره‌ی ۱۰۷، واژه‌های «می، ساغر، پیاله، شراب، هم پیاله و...» که به لحاظ معنایی با هم تناسب دارند، در سراسر غزل تکرار شده‌اند و این نوع مراعات نظیر، به کلّیت غزل انسجام بخشیده است.

۲ـ۲ـ تضاد معنایی:

تضاد معنایی هنگامی به وجود می‌آید که بین معنای دو یا چند لفظ رابطه‌ی تضاد برقرار باشد. از آن‌جا که این الفاظ بر مبنای ضدّیت معنا با یکدیگر هم‌نشین می‌شوند، به آن «تناسب تضاد (= تناسب منفی)» نیز می‌گویند (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۰۹). این رابطه، در زبان‌شناسی «تقابل معنایی» نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

تناسب واژه‌هایی که مبتنی بر تضاد و تقابل است و بر این اساس، شعر را انسجام بخشیده است، در غزلیات طالب آملی نمونه‌های بسیار دارد:

زهـرها بر لـب از آن خنـده‌ی شیـرین دارم
تـو در حصـار وجـودی فـراغ بال مجو
(آملی، ۱۳٤٦: ۲۳۵)

خانه روشن می‌کنم امشب عجب نبود ز یار
چـو طالـب از ره معنـی بلنـد مرتبـه ام
(همان: ۲٥٦)

جـز گـریـه مبـارک نبـود مجلـس مـا را
تلخـی طعم سخن شاهد حال است مرا
(همان: ۲٤۲)

بـه ساکنـان دیـار عـدم چـه کـار تـرا
گـر چـراغـانـی کنـد تاریک زندان مرا
(همان: ۲٥۰)

مسـاز در نظـر آسمـان حقیـر مـرا
در بزم مصیبت زدگان خنده شگون نیست
(همان: ۲٦۱)

۲ـ۳ـ هم‌معنایی (ترادف):

یکی از عوامل انسجام سخن که هالیدی آن را زیرشاخه‌ی تکرار ذکر کرده است(هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۲۸٤)، استعمال الفاظ مترادف در جمله‌هاست. بدین صورت که تکرار واژه‌های هم‌معنا در دو جمله، موجب انسجام سخن می‌شود. هم‌معنایی، چنان‌که از نامش پیداست، بیشتر ناظر بر جنبه‌های معنایی واژگان است، از این‌رو، ذیل باهم‌آیی آورده شده است.

کلمات هم‌معنا (مترادف) نیز، در غزلیات طالب آملی، شاهد مثال فراوان دارد و می‌تواند از جمله عوامل انسجام شعر او قلمداد شود. برای نمونه در بیت زیر،

طالب، برای حفظ رابطه و مضمونی که در مصراع اول بیان کرده و تشبیهی (نامه به مار) که آورده، در مصراع دوم واژه‌ی «طومار» را استفاده می‌کند که ضمن هم‌معنایی با واژه‌ی «نامه»، با واژه‌ی «مار» جناس دارد و تداعی معنای «مار» را محسوس‌تر ساخته است:

نـامـه چـون مـار بـه پـای قلمم می‌پیچـد

چه کنم حرف سر زلف تو در طومار است

(همان: ۲۶۵)

هم‌چنین، در نمونه‌های زیر از این عنصر بهره برده است:

طالب این گوهر اسرار به اندیشه سپار

میـان نیستـی و هستـی اتحـاد گـزیـن

(همان: ۲۷۷)

من و تصور دیهیـم خسروی هیهـات

که جز اندیشه در این راز کسی مرهم نیست

(همان: ۲۵٦)

بـه امتیـاز وجـود و عـدم چـه کـار تـرا

کلاه فقـــر مبـارک مـرا کـه تـاج مـن است

(همان: ۲۹۲)

گونه‌ای دیگر از راه‌های انسجام واژه‌های هم‌معنا، استفاده از رابطه‌ی «شمول معنایی» است. بدین معنی که در جمله‌ای واژه‌ای به کار می‌رود و در جمله‌ی دیگر «کلمه‌ی شامل» آن به کار گرفته می‌شود. از آن‌جا که واژه‌ی زیرشمول، بخشی از محدوده‌ی معنایی واژه‌ی شامل است، ارتباط انسجامی میان دو جمله به وجود می‌آید. با این شرط که «صحت یک جمله با واژه‌ی زیرشمول، مستلزم صحت

همان جمله با واژه‌ی شامل باشد و نه بر عکس» (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۰۲). برای نمونه در بیت زیر از غزل طالب، واژه‌ی «دوا» زیر شمول واژه‌ی «درمان» است:

نگویم قحط درمان است در دهر

دوا بسیار اما خاصیت نیست

(آملی، ١٣٤٦: ٢٧١)

در مثال زیر نیز، واژه‌ی «تلخ» به عنوان مزه و بخشی از مضمون واژه‌ی «زهر»، زیر شمول آن به حساب می‌آید:

به حرف تلخ زبان از پی فسردن مهر

مساز رنجه که آتش به زهر نتوان کشت

(همان: ۲۷۱)

نتیجه‌گیری

غزلیات طالب آملی از انسجام واژگانی بسیار زیادی برخوردار است و این انسجام نه تنها در محدوده‌ی یک بیت، بلکه گاه کلیّت غزل را نیز در برمی‌گیرد. شگردهای انسجامی واژگان در غزلیات طالب آملی بر مبنای نظریه‌ی هالیدی در دو محور بازآیی و باهم‌آیی بررسی شد. در محور تکرار یا بازآیی، سه بخش توازن آوایی، واژگانی و نحوی مورد تحلیل قرار گرفت و به صنایعی چون واج‌آرایی، تکرار واژه، انواع جناس، تکرار ساخت‌ها، لفّ و نشر و... پرداخته شد. بررسی‌های فوق نشان داد که بسامد کاربرد واژه‌ها بر مبنای عنصر انسجامی تکرار در غزلیات طالب آملی بسیار چشمگیر است. هم‌چنین در محور باهم‌آیی، می‌توان گفت، طالب آملی از تمهیداتی چون تناسب معنایی، تضاد معنایی، هم‌معنایی و شمول معنایی در جهت انسجام شعر خود سود جسته است.

پی‌نوشت

۱ـ استاد شفیعی‌کدکنی، انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین و چهار نوع موسیقی برای شعر در نظر گرفت: موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (جناس‌ها، قافیه‌های میانی، تکرارهای واجی) و موسیقی معنوی (تضاد، طباق، مراعات نظیر و...). (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸٤: ۳۹۱- ۳۹۳). مجموع عناصر موسیقایی مذکور، مبتنی بر تکرار و توازن کلامی است و موجب انسجام شعر می‌شود.

۲ـ در زبان فارسی، به دلیل این‌که تفاوتی میان تلفظ (س- ص- ث)، (ز- ظ- ذ- ض) و... وجود ندارد، ملاک تکرار آن‌ها در واج‌آرایی، آوای آن‌هاست (راستگو، ۱۳۸۳: ۱٤).

۳ـ شاید بتوان این گونه تکرار را در مقوله‌ی «تکرار هجایی» جای داد. ر.ک: شمیسا، ۱۳۸٦: ۷۵.

٤ـ نمونه‌های بیشتر واج‌آرایی: «باز صف بسته به خونریز دلم خوبان را/ زلف‌ها از طرفی وز طرفی گیسوها» (تکرار «ز- ف») (آملی، ۱۳٤٦: ۲۳۰)؛ «سروی که به شمشاد تو همدوش برآید/ از شرم فراموش کند نشو و نما را» (حرف «ش») (همان: ۲٤۹)؛ «ز بس بر سر زدیم از هر طرف بالا دو دستی را/ گریزد سر به سوراخ گریبان چون کشف مارا» (حروف «س- ر») (همان: ۲۵۱)؛ «چو مست من به سماع آستین بیفشاند/ ز رقص دست شود سست پای کوبان را» (حرف «س»)(همان: ۲۵۵)؛ «بر اشک گوی بیاد تو گر عاشقم رواست/ بلبل به بوی گل بپرستد گلاب را» (حروف »گ- ب)(همان: ۲۵۳) و... .

۵ـ استاد شفیعی کدکنی معتقد است بیشتر غزل‌های موفّق در زبان فارسی مردّف هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۱۳۸).

٦ـ بدین معنی که اگر هنگام تلفّظ، قریب‌المخرج باشند (مثل ب، پ/ ر، ل) جناس مضارع است و اگر بعیدالمخرج باشند (مثل ر، ز/ د، هـ) جناس لاحق نامیده می‌شود (همایی، ۱۳۸٦: ٥٦).

منابع و مآخذ

ـ آملی، طالب(۱۳٤٦)، **کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی**؛ به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب، تهران: کتابخانه‌ی سنایی.

ـ احمدزاده، مصطفی(۱۳۸۷)، «**تفسیر زبان‌شناختی سوره‌ی عصر**»، مطالعات اسلامی: علوم قرآن و حدیث، سال چهلم، شماره‌ی پیاپی ۸۱/۳، صص ۱۱– ۳۵.

ـ افراشی، آزیتا(۱۳۷۸)، «**نگاهی به مسئله‌ی باهم‌آیی واژگان**»، زبان و ادب، شماره‌ی ۷و۸، صص ۷۳–۸۳.

ـ بهجو، زهره(۱۳۷۷)، «**طرح کدبندی ابزارهای انسجام در زبان فارسی**»، فرهنگ، شماره‌ی ۲۵ و ۲٦، صص۱۸۹– ۲۱۲.

ـ پناهی، ثریا(۱۳۸۱)، «**فرایند باهم‌آیی و ترکیبات باهم‌آیند در زبان فارسی**»، نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۱۹، صص ۱۹۹– ۲۱۱.

ـ جهانگیری، نادر؛ زکی‌پور، شهربانو(۱۳۸٤)، «**انسجام واژگانی در داستان‌های کوتاه فارسی برای کودکان**»، جستارهای ادبی(ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد)، شماره‌ی ۱۵۱، صص۱–۲۰.

ـ حسن‌پورآلاشتی، حسین(۱۳۸٤)، **طرزتازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی**؛ تهران: سخن.

ـ خان‌جان، علیرضا؛ میرزا، زهرا(۱۳۸۵)، «**درآمدی به شعرشناسی نقش‌گرا (رویکردی زبان‌شناختی)**»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی هفتم، صص ۸۳– ۱۰۱.

ـ راستگو، محمد(۱۳۸۳)، **هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)**، تهران: سمت.

ـ شعبانلو، علیرضا؛ ملک ثابت، مهدی؛ جلالی پنداری، یدالله(۱۳۸۷)، «**فرایند انسجام دستوری در شعری بلند از عمق بخارایی**»، گوهر گویا، شماره‌ی ۵، صص ۱٦۵– ۱۸۸.

ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤)، **موسیقی شعر**، چاپ هشتم، تهران: آگاه.
ـ شمیسا، سیروس(۱۳۸۳)، **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران: میترا.
ـ .... (۱۳۸٦)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ دوم، تهران: میترا.
ـ شیری، قهرمان(۱۳۸۸)، «**سبک هندی مظهر مقاومت منفی**»، فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی، شماره‌ی ٤۱، صص ٦٥- ۸۲.
ـ صالحی، فاطمه(۱۳۸٦)، «**علم معانی و دستور نقش‌گرای هالیدی**»، کتاب ماه ادبیات، شماره‌ی ۸، پیاپی ۱۲۲، صص۳۲-٤۱.
ـ صفوی، کورش(۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد اول: نظم)، تهران: نشر چشمه.
ـ .... (۱۳۸۷)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، چاپ سوم، تهران: سوره‌ی مهر.
ـ علوی‌مقدم، مهیار(۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)**، تهران: سمت.
ـ غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ نوروزی، حامد(۱۳۸۹)، «**نقش تکرار آوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی فارسی**»، نشریه‌ی ادب و زبان دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی کرمان، شماره‌ی ۲۷(پیاپی ۲٤)، صص ۲٥۱- ۲۸۱.
ـ لطفی‌پور ساعدی، کاظم(۱۳۷۱)، **درآمدی بر اصول و روش ترجمه**، تهران: نشر دانشگاهی.
ـ مارتینه، آندره(۱۳۸۰)، **تراز دگرگونی‌های آوایی**، ترجمه‌ی هرمز میلانیان، تهران: هرمس.
ـ معین‌الدینی، فاطمه(۱۳۸۲)، «**شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه**»، فرهنگ، شماره‌ی ٤٦ و٤۷، صص ۳۰۳- ۳۲٦.
ـ مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد(۱۳۷٦)، **به سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقش-گرا**، تهران: مرکز.

ـ ناتل خانلری، پرویز(۱۳۸٦)، **وزن شعر فارسی**، چاپ هفتم، تهران: توس.

ـ ولک، رنه؛ وارن، آستن(۱۳۸۲)، **نظریه‌ی ادبیات**، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ همایی، جلال‌الدین (۱۳۸٦)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ بیست و هفتم، تهران: هما.

ـ یاحقی، محمدجعفر؛ فلاحی، محمدهادی (۱۳۸۹)، «**انسجام متنی در غزلیات سعدی و بیدل دهلوی، بررسی و مقایسه‌ی ده غزل سعدی و ده غزل بیدل**»، نشریه‌ی ادب و زبان دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی کرمان، شماره‌ی ۲۷(پیاپی ۲٤)، صص ۳۲۷- ۳٤٦.

- Halliday, M.A.K and Hasan, R. (1976) Cohesion in English. London: Longman.
- Halliday, M.A.K. (1985) An Introduction to Functional Grammar. London: Edward Arnold.

بررسی اصطلاحات خوشنویسی در دیوان اشعار طالب آملی

دکتر علی صفائی[۱] ـ فهیمه رضازاده[۲]

چکیده:

هنر، تجلی خلافت الهی در انسان است و اشتغال به آن بـه مثابـه‌ی ذکـر و ثنـای حـق اسـت. شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام خطاطی است. به همین دلیـل موضـوع خوشنویـسی و همبسته‌های معنایی آن از دیرباز به عنوانی مضمونی دل‌نشین و در خور توجه مـدنظر شـعرا و ادبا بوده است. و در این میان، طالب آملی که از شاعران برجسته‌ی سبک هندی و ملک الـشعرا دربار شاه جهانگیر در شبه قاره‌ی هندوستان بـوده نیـز در اشـعارش ضـمن اسـتفاده از شـکل حروف و اصطلاحات خوشنویسی به ابداع تصاویر و مـضامین زیبـای فـراوان دسـت یازیـده است، جالب توجه آن که که خودطالب خوشنویس بوده است. قصد نگارندگان این سـطور آن است تا نشان دهنـد کـه طالـب در اشـعارش تـا چـه حـد از شـکل حـروف و اصـطلاحات خوشنویسی و وابسته‌های آن در ساخت مضامین بدیع و نو سود جسته و تأثیر سبک غالـب آن عصر (یعنی سبک هندی) در پردازش این مضامین چگونه و تا چه میزان بوده است.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، خوشنویسی، طالب آملی، مضمون آفرینی

---

۱. استاد یارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد ادبیات فارسی

مقدمه

از اوایل قرن هشتم که شعر فارسی در شبه قاره‌ی هندوستان رواج عام و تام یافت، رفته رفته تغییری در اسلوب سخن‌پردازی و طرز افکار روی نمود و شعر سادگی خود را از دست داد و توجه به بعضی از صنایع ادبی به خصوص استعاره و تشبیه و نیز مضمون تراشی، پیدا شد. نکته‌ای که باید به آن اشاره رود این است که این طرز سخن با محیط هند و افکار آن سامان مناسبتی بسیار و پیوندی استوار دارد و آراء و عقاید و مکاتب و فلسفه‌ی آن دیار تأثیری به سزا در آن داشته است. (دریاگشت، ۱۳۷۱: ۲۸۳)

نکته‌ی مهم آن است که همان‌طور که ادبیات آن دوره، در جوار فرهنگ هندی روش و اسلوب خاص خود را تحت عنوان سبک هندی شکل داد، به جستجوی مضامین نو و تازه علی الخصوص در طبیعت و محیط زندگی شعرا نیز پرداخت. نمود این تأثیر حتی در هنر و فنون آن دوره از جمله در هنر خوشنویسی نمایان بوده است.

از سوی دیگر در خوشنویسی ایرانی نیز که مشتق از خوشنویسی عربی است، یک جهش بزرگ تحت عنوان خط نستعلیق که اسلوب خاص ایرانی است روی داد. با این توضیح که در اصولی که بر نستعلیق وضع کردند، شکل بعضی از حروف را از طبیعت الهام گرفتند.

بنابراین، یکی از خصیصه‌های سبک‌شناسی شعر فارسی از سده‌ی نهم به بعد، وفور وجود مصطلحات خوشنویسان و نقاشان است که در بسیاری موارد عناصر خیال و «ایماژهای» شاعران را ساخته است و فهم ابیات آنان بدون توجه به مصطلحات مذکور، مقدور و میسر نمی‌نماید. (شمیل، ۱۳۸۹: ص ۹۵)

طالب آملی نیز از شاعران برجسته‌ی مکتب یا سبک هندی است و البته به گفته معاصرانش، برخلاف بانیان فرهنگ و تمدن قدیم که ملزم به دانستن دانش وفنون

عصر خود بودند، با وجود مهارتش در حسن خط، سـواد چنـدان بـالایی نداشـته فقط دارای طبع خداداد در سرودن شعر بوده است.

نگارندگان این سطور قصددارند میزان تأثیر و تأثر هنر خوشنویسی و شـعر را در اشعار طالب اولاً باتوجه به خوشنویس بودن طالب و ثانیاً با دخالت سبک هنـدی در آن تبیین نمایند.

۱- بررسی اصطلاحات مربوط به خط و خوشنویسی در دیوان طالب:

۱-۱ اصطلاحات عام خطی:

«خط» در معنای عام خود اعم از خوشنویسی و خط نوشتاری تا حد قابل تـأملی در دیوان اشعار طالب به کار رفته است و ترکیب واژگانی چون خط بیزاری، خط آزادی، خط دل، خط ناصیه و... از آن ساخته شده است.

گاهی نیز این کاربرد به نحوی با مضامین عاشقانه و غنائی مربوط به خـط یـار اعـم از خط عذار یا بناگوش یا خط پشت لب یار و یا خطوط طبیعت همچـون بنفـشه و... و حتی خطوط ساغر (جـام) گـره خـورده و شـاعر در پـاره‌ای از مـوارد بـا اسـتفاده از اصطلاحات مربوط به این گونه‌های خطوط ایهام تناسبی[1] زیبا ایجاد کرده است.

فرمان طلب خواست **نویسد** سوی من یار   ناگاه به دستش **خط بیزاری** من شد
(طالب، ص ٥٤٢)

رقـم مـدحـت تـو چـون **خـط دل**   زیـب رخسـار افسـرسـت مـــرا
(طالب، ص ١٢٣)

به خال و **خط** کلک مشکین **سوادت**   تفاخـر کننـــد آهــوان تتـــاری
(طالب، ص ١٥٣)

بر **صفحه** رخت **رقم** کهنه محو گشت   این عنبرین **خط** که اکنون **نوشته‌اند**
(طالب، ص٤٥٢)

---

۱. با وجود تناسب میان واژه‌گان و اصطلاحات خطی معین شده، منظور شاعر وصف مضامین دیگری مثلاً خط یار یا خط سرنوشت بوده است.

در ابیات فوق بین کلمات مشخص شده ایهام تناسب بر قرار است. به علاوه واژه‌های خط دل و خط بیزاری نیز در خور تأملند.

عطارد بشکند **لوح** تفاخر بر سر کیوان

به تحسین **خطش** گر گوشه‌ی ابرو بجنبانی

که در این بیت علاوه بر تناسب لوح و خط، استفاده از «عطارد» به عنوان دبیر فلک نیز جالب توجه است.

جوان بختی که پیر چرخ با ضعف بصر آسان

خط فیروز جنگی خواندش از **الواح** پیشانی

در تبیین این نوع ابتکار وی، می‌توان به مواردی اشاره کرد که کل شعر درگیر صنعت تکرار واژه «خط» و ایجاد تناسب یا ایهام تناسب با سایر هم بسته‌های معنائی هنر خوشنویسی بوده است از جمله در غزل ۱۰۷۲.

۱- تا بر صحایف از قلم صنع زاد خط

یک صفحه را به حسن خطت رو نداد خط

۲- استاد صنع نیک رقم زد خطت بلی

نیکو تراود از قلم اوستاد خط

۳- خط خوشنماست شوخ سیه چرده را بروی

ز آنرو که معتبر نبود بی‌سواد خط

٤- زیبد اگر شکسته نویسان روزگار

از صفحه‌ی عذار تو گیرند یاد خط

۵- خط آفتاب روی ترا امتیاز داد

انصاف ده گر چه کند زین زیاد خط

٦- بینش فزای دیده‌ی «طالب» خط کسی است

کز کلک او قرنیه گوهر فتاد خط

۷- یعنی وزیر کامل دانا که عقل کل

تا دید رأی او به غلامیش داد خط

۸- قـط زد سپهـر خامـه‌ی زریـن آفتـاب

وانگـه به بنـدگیـش به کاغـذ نهـاد خط

۹- خواند ضمیرش از پس صد پرده شام تار

بـر لوح دل نویسـی اگـر بـی مـداد خط

۱۰- تا علم را بود به مثل هم نژاد شعر

تا شعـر را بـود بـه مثـل خانـه زاد **خـط**

۱۱- جـز مخـزن نفایـس علمش مباد **شعر**

جـز حجلـه عـرایـس شعـرش مبـاد **خط**

از ابیات فوق روشن می‌شود که اولاً شاعر در مقدمـه‌ی شـعر، بـا اسـتفاده از مفـاهیم زیبایی‌شناسی خط به استقبال خط یار رفته و کم کـم آنـرا بـه مفـاهیم فنـی و هنـری خوشنویسی پیوند زده است: مثلاً در بیت اول به مفهوم حسن خـط، در بیـت دوم بـه ارزش و قدر استاد خط و خط او و در بیت چهارم، به خط شکسته که نوعی از خـط است اشاره داشته است. در بیت ششم شاعر به روشنایی دیده در اثر نگریستن به خط زیبا اشاره کرده و در بیت هشتم به قط زدن قلم پرداخته اسـت.کـه البتـه تمـامی ایـن مفاهیم بیشتر توضیح داده خواهد شد. اما نکته‌ی بسیار بسیار قابل توجه در ایـن غـزل اشاره شاعر به ارتباط میـان خـط و شـعر اسـت کـه در دیـوان هـیچ شـاعری حتـی مشهورترین شاعر سبک هندی با این زیبایی و سادگی بیان نگردیـده و ایـن گونـه بـه دور از تکلف پرداخته نشده است. صائب که ممتازترین شاعر سبک هندی اسـت نیـز این موضوع را در لفافه‌ای از کنایه‌ها و تشبیه‌ها به کار برده است:

گر نباشد حسن معنی خط زیبا هم خوش است

گر زبان گویا نباشد دست گویا هم خوش است

(صائب،غزل۱۰۱۳،بیت ۱)

من کیم صائب که خلاق سخن در این مقام

کلـک معجـز آفـریـن را از **بنـان** انـداختـه

(صائب، غزل ٦۵۸۰، بیت ۱۰)

۱-۲: اصطلاحات فنی و هنری خط

۱-۲-۱ عوامل معنوی خط

۱-۲-۱-۱ حسن یا نیکوئی خط

خط آن گاه به خوشی می‌رسد که حسن یابد، «حسن اصلاً عربی است و معادل آن در فارسی نیکوئی است. جمال نیز به همان معنی است. البته میان حسن و جمال فرق گذاشته‌اند. در بحث صنع (هنر) حسن به کار می رفته و در مورد اسماء الهی نیز حسن به کار برده‌اند اما«الله» را جمیل خوانند. بعضی گفته‌اند که حسن در حقیقت زیبائی مطلق است و جمال ظهور آن است. یعنی جمال حسنی است که ظاهر شده و تجلی کرده در اعیان موجودات. شیخ اشراق جمال را یکی از نام‌های حسن دانسته و نام دیگر آن را کمال می‌داند.»
(فیروزان،۱۳۸۰: ص۱۰-۲۰۹):

تا بر صحایف از قلم صنع زاد خط
یک صفحه را به حسن خطت رو نداد خط
(طالب، ص ٦٤٤)

حسن خط ظاهر است از آن گل رو
خوبی حاصل از زمین پیداست
(طالب، ص ٢٦٠)

تا گذشت از تو خطی خوشتر به چشم آید بلی
حسن خط افزون شود چندی که بروی بگذرد
(طالب، ص ٥٦٣)

با تورق دردیوان طالب این مسأله روشن می‌شود که طالب گرچه به میزان بسیار کم از اصطلاحات خوشنویسی در ابداع مضامین نو استفاده نموده است ولی همان مقدار کم حاوی مضامین عمیق و ظریفی است که تنها از یک خوشنویس زبده و حرفه‌ای انتظار می‌رود. مثلاً در بیت فوق به این مضمون اشاره داشته که

اولاً در اثر وقت گذاشتن و وقت گذشتن بیشتر بر خط اولاً خط بهتر و پخته‌تر شده ثانیاً هر چه زمان بگذرد این خط زیبا و جا افتاده شده، ارزش هنری بیشتری پیدا کرده جزء میراث فرهنگی خواهد شد. بعلاوه در بیت اخیر، واژه «خوش» نیز یادآور دومین مرحله از مراحل خوشنویسی است.

صائب در این مورد می‌گوید:

چون خط استاد کز ماندن شود حسنش زیاد

بیش شد از کهنه گشتن اعتبار خط تو

(صائب، غزل ٦٤٨٦، بیت ١٠)

طالب آملی نیز سروده است:

حسنی که ندارد خبر از قاعده‌ی ناز

همچون خط صافیست که اندام ندارد

(طالب، ص ۴۷۲)

جوهر زیبایی نظم و راز است؛ و هنر خوشنویسی نیز چون هر هنر دیگر بر پایه قواعد و معیارهایی است که به آن نظم داده و حسن آن را تشکیل می‌دهد و شاعر چقدر زیبا ودر عین حال ساده این فلسفه‌ی زیبایی شناختی را در ارتباط با خط در این بیت عنوان کرده است.

۱-۲-۱-۲ صفا

مقام صفا از دیگر مراحل خوشنویسی است که در اثر ممارست خوشنویس به جهت نیل به حسن خط حاصل می‌شود. لطیفه‌ی حسن خط نیز همان طور که توضیح داده شد در اصل، پرتوی از نور معنویت و از جانب سلطان ازل است که بر هر چه طنین افکند او را صیقلی ساخته مصفایش کند خاصه اگر قطعه خوشنوسی شده توسط خوشنویس باشد:

طالب اگر به سبز خطی نیستی اسیر نقش صفای زنده دلان بر نگین مزن

(طالب، ص ۸۱۵)

۱-۲-۱-۳ «شأن»

شأن آخرین مرحله خوشنویسی است، آن حالتی که چون در خط موجود شود کاتب از تماشای آن مجذوب گردد و از خودی فارغ شود و چون قلم کاتب صاحب شأن گردد از لذات عالم مستغنی می‌شود و بکلی روی دل به سوی مشق کند و پرتو جمال شاهد حقیقی در نظرش جلوه‌گر شود لذا « شأن» ظهور الهیت و شکوه ملکوت در هنر است (قمشه‌ای، ۱۳۷۱:۱۹٤)

فلک **غبار** درت را ز رُوی **شأن** و شرف بجذب ناصیه حاصل کند ز دامن باد

(طالب، ص۲۰)

که بین کلمات «غبار» به معنای نوعی از خط و نیز شأن ایهام تناسب بر قرار است.

۱-۲-۲ اصطلاحات خاص خوشنویسان

۱-۲-۲-۱ حک و تراشیدن خط

گاهی خوش‌نویسان به قصد درست کردن بعضی از کلماتی که آن را غلط نوشته‌اند. قسمت غلط آن را می‌تراشند و دوباره با قلم بر آن می‌نویسند که البته کار جالبی نیست و اثر تراش بر کاغذ باقی می‌ماند و این موضوع حکایت از مسلط نبودن خوشنویس دارد، طالب در بیتی اشاره ظریفی به همین مطلب دارد.

خط بیزاری دنیا نه چنان بنوشتم

که به صد **تیغ** توان **نقطه‌ای** از وی **بسترد**

(طالب، ص٤٦۹)

۱-۲-۲-۲ پختگی و جا افتاده بودن خط

خوش‌نویسان می‌گویند خطی که تمام قواعد خوشنویسی آن رعایت شد و با قوت قلم و دست نوشته شده باشد، خطی پخته است؛ در غیر این صورت خط خام و جا نیفتاده خواهد بود:

به **پختگی خطــت** مـی‌زنـد مثـل ایام

چنان که دهر مثل می‌زند به خامی من

(طالب، ص۱٤۷)

و شاعر بسیار واضح به این موضوع اشاره کرده است:

۱-۲-۲-۳ قوت قلم و نیکی خط استاد خط:

از نظر خوشنویسان ارتباط بین استاد خوشنوس و هنرجو نمـادی از ارتبـاط بـین مرید و مرادی در عرفان اسـت. لـذا همـواره بـه خوشنویـسان احتـرام بـه اسـتاد خوشنویس و خط او سفارش شده است.

استاد صنع نیک رقم زد خطت بلی نیکـو تـراود از قلـم اوسـتـاد خـط

(طالب، ص٦٤۳)

صائب در این مورد می‌گوید:

عام است به ذرات جهان نسبت خورشید

یـک نقطـه‌ی بیجـا خـط استــاد نـدارد

(صائب، غزل۴۳٤٠،بیت۸)

۱-۲-۲-٤ سواد و بیاض

از دیگر اصطلاحات خوشنوسی، سواد و بیاض کاغذ است که به جایی که تجمـع نوشتار است سواد(یا جلوت) و در جائی که پراگندگی یـا فقـدان نوشـتار اسـت بیاض(یا خلوت) تعبیر می‌کنند. اغلب خوشنویسان سعی می‌کنند که تناسب فـضا بین سواد و بیاض کاغذ حفظ شود و اغلب توسط نقطه‌گذاری‌ها و یا بالا و پایین کردن حروف طبق اصولی خاص این فضا را هماهنگ می‌کنند:

نظر چون با سواد عنبرینش آشنا کردم

بیاض دیده چون مردمک گردید نورانی

در بیت اخیر جدای از تناسب بین سواد و بیاض به فلسفه‌ی روشن شدن چشم در اثر نگریستن به خط نیکو که قدما به آن معتقد بودند، نیز اشاره شده است؛ همچنین است در بیت زیر:

بینش فزای دیده‌ی «طالب» خط کسی است

کز کلک او قرینه گوهر فتاد خط

(طالب، ص ٦٤٣)

دو لشکرند سواد خط و بیاض رخش

نهاد بر هم چو کافر و مسلمان تیغ

(طالب، ص ١٠٢٠)

١ -٢-٢-٥ شیوه‌های خوشنویسی

خوشنویسان شیوه‌های نوشتن خط را از حیث کاربرد و مورد استفاده‌ی آن به اقسامی تقسیم کرده‌اند که در دیوان طالب به سه شیوه‌ی ذیل اشاره شده است:

١-٢-٢-٥-١ خط کتیبه یا کتابت:

که مخصوص ریز نویسی بوده و در نوشتن دیوان شعرا به کار می‌رفته است:

نقصی نتوان یافت درو جز که در کتابه‌اش

رشح قلم طالب اندیشه نگار است

(طالب، ص ٢٩٤)

گاهی که کشم گوشه‌ی دل سوی **کتابت**

مجموعه‌ی نیسان به میان آر و دگر هیچ

(طالب، ص ٣٩٦)

١-٢-٢-٥-٢ خط چلیپا:

در خوشنویسی به خطوطی گفته می‌شود که به شیوه‌ی مورب و اغلب در چهار مصرع و چهار کرسی یا خط اریب نوشته می‌شود:

زان چلیپا زد رقم بر صفحه طالب نظم خویش

کز سواد نکته‌ی گرمش خط مسطر بسوخت

(طالب، ص ۲۹۷)

که در بیت فوق بین کلمات چلیپا، رقم، صفحه، سواد، خط و مسطر (که از ابزار منشیان سابق بود) ایهام تناسب بر قرار است.

۱-۲-۲-۵-۳- خط مشق

این نوع خط با قلمی نسبتاً متوسط که قلم مشق نام دارد نوشته شده و ترکیب آن ساده می‌باشد.

نبسته چون قلم مشق را میان و نهند

بپای تو سر کاتبان دهر تمام

(طالب، ص ٦٧)

۱-۲-۲-٦ سر خط – سر مشق

به نمونه یا الگوی خطی که استاد بر صفحه می‌نویسد و هنرجو باید از روی آن مشق کند، سر مشق می‌گویند:

نقش قدم مگوی که سر مشق رهروی است

سطری که بر صحیفه‌ی هامون نوشته‌اند

(طالب، ص ٤٥٢)

۱-۲-۲-۷ انواع خطوط

هر خوش‌نویسی معمولاً دو خط را به عنوان خط اول و دوم خویش انتخاب کرده و می‌نویسد اما اطلاعی مختصر نیز از دیگر خطوط رایج عصر خویش دارد. شاعر خوش‌نویس مورد نظر نیز از این اصل مبرا نبوده است و جالب این جاست که باتوجه به ملک الشعرائی‌اش بیشتر از همه به خط دیوانی علاقمند بوده است.

۱-۲-۲-۷-۱ خط شکسته:

خط شکسته فرو ریزد از **نوک** دلی   **شکسته نمکین** چون بزلف یار شکن

(طالب، ص ۱٤۷)

که در بیت فوق «خط شکسته» و «نوک دل» که در این جا به قلم تشبیه شده است، مجموعاً به دل شکسته اشاره دارد و شکسته نمکین نیز به خط نمکین و بامزه که آن هم یکی دیگر از اصطلاحات «آشنای» خوش‌نویسی است گفته می‌شود.

۱-۲-۲-۷-۲: خط ریحان

جذب نکهت را به یکسو نه با عمی خاطران

عرض خط سنبلی و زلف ریحانی چه سود

(طالب، ص ٤۱۳)

و جه نامگذاری ریحان به علت لطافت خط آن است به همین دلیل «زلف» به آن تشبیه شده است.

خط مشکین کز عذار ساقی مهوش دمید

نیست آن خط بلکه ریحانی است کز آتش دمد

(طالب، ص ٤٦٥)

۱-۲-۲-۷-۳: خط غبار

به نوعی از خط بسیار ریز که در کاربردهای سیاسی توسط کبوتران معلم به کار گرفته و جابجا می‌شد، گفته می‌شد. وجه تسمیه آن به علت ریز بودن آن است که گاه موهای بناگوش یا خط عذار یار نیز از این وجه به خط غبار تشبیه شده و توسط دو کلمه «خط» و «غبار» نقشی مثل ایهام تناسب معکوس در اشعار شعرا خاصه شعرای سبک هندی بازی کرده است.

هر دل که **غبار خط مشکین** برخش دید

آئینـه بـه دریـوزه‌ی زنگـــار فـــرستـــاد

(طالب، ص ۴۲۸)

۱-۲-۲-۷-۴: خط دیوانی

این خط بیشتر برای نوشتن فرمان‌ها و در دربار استفاده می‌شده است.

به صفحه رخ خـورشیـد وصـف او دیـدم

که مـی‌نـوشـت عطـارد بـه خط دیوانی

(طالب، ص ۱۰۰)

به یاد شمع رویت بی تأمل کودک اعمی

تواند خواند بر لوح عطارد خط دیـوانی

(طالب، ص ۱۰۶)

از آن جا که این خط بیشتر توسط دبیران دربار به کار می‌رفته و عطارد نیـز دبیـر فلک است این خط و این مفاهیم توسط شاعر به این گونه پیوند خورده‌اند.

۱-۲-۲-۷-۵: خط طغرا

خطیـب هفـت منبـر شـاه دیـن دامـاد پیغمبـر

که بر **منشور** ایمان همچو نامش نیست **طغرائی**

(طالب، ص ۱۱۷)

۱-۳- ابزار عام نویسندگی

۱-۳-۱- لوح:

لـــوح دلـــی صـــاف‌تـــر ز آینـــه داری

میرسدت گـر بـه مـــه زکـــات دهـــی نـــور

(طالب، ص ۴۴)

به لوح سینه‌ام ای ناله مشق تأثیری

که عمرها است که این صفحه تشنه رقم است

(طالب، ص ٢٦٦)

١-٣-٢- صفحه

ریاحین را رقم بر صفحه‌ی خاک

چو تصویر معانی در خیال است

(طالب، ص ١٣)

زلف سیه عروس کلکم

بر صفحه سواد چین فشاند

(طالب، ص ١٥٩)

می‌توان زد رقمی خواه به خون خواه به نیل

صفحه‌ی کاهی[1] رخساره‌ی ما خوش قلم است

(طالب، ص ٣٠١)

به صفحه‌ای که برای خوشنویسی و مانور قلم مناسب باشد، **خوش قلم** می‌گویند.

١-٣-٣- ورق- اوراق- رشته‌ی شیرازه

کنون کز مو به مویم اضطراب تازه می ریزد

نسیمی گر وزد **اوراقم** از **شیرازه** می‌ریزد

(طالب، ص ٤٤)

از آن زمان که ورق فرق کرده‌ام زکتاب

غمم کتاب و کتاب دلم **ورق ورق** است

(طالب، ص ٣٢٣)

---

١. کاهی: به نوعی کاغذ تیره و نامرغوب می گویند که برای خوشنویسی مناسب نیست زیرا مرکب را پخش می کند

۱-۳-٤ - دفتر

دفتـــر مهـــر و محبـــت بـــارهـــا بـــر هـــم زدم

راست گویم **باب** رحمت در **کتاب** عشق نیست

(طالب، ص ۱۰۷٤)

۱-۳-۵- کاغذ

از شکوه مرا رقـم به کاغـذ نرسید   زین گریه‌ی خامه نم به کاغذ نرسید

(طالب، ص ۹۳۹)

با این دل پر که دارم از دوست مرا   حرف گله از قلـم به کاغـذ نرسید

(طالب، ص ۹۳۹)

٤-۱ ابزار خاص خوشنویسی

۱-٤-۱ قلم و همبسته‌های معنایی آن (کلک – خامه)

۱-٤-۱-۱ قلم در معنای عمومی و به معنای وسیله‌ای برای نوشتن

ای کاتـب اعمـال عمـل نامـه طالب

هر نوع که خواهی رقمی کن قلم از تست

(طالب، ص۳۸۷)

۱-٤-۱-۲ قلم و تیغ و هم بسته‌های معنایی آن‌ها

قلم را با چاقو و یا هر چیز تیز که امروزه به چاقوی قلم تراش موسوم است مـی تراشند و برای نوشتن آماده می کنند. طریقه‌ی تراش ایـن گونـه اسـت کـه ابتـدا کناره‌های قلم را می‌تراشند و بعد از آن که نوک قلم را کاملاً متناسب در آوردنـد، بر روی سنگی نهاده و به فرم اریب «قط» می‌زنند.

قط زد سهپر خامه‌ی زرین آفتاب   وانگه به بندگیش به کاغذ نهاد خط

(طالب، ص ٦٤٣

دم تیغ هندی زند با حسودت   زبان قلم در دهان بنانم

(طالب، ص ٦٢

ظاهراً در زمان «طالب» تیغ هندی بهترین نوع آن بوده است.

مزیت دیگر اشعار طالب، توجه او به انواع ابزارهای نویسندگی و موغوب‌رین نوع آن‌ها بوده است که اطلاعات مفیدی را از حیث تاریخی در این مورد ارائه داده است.

۱-٤-۱-۳ صدای قلم و هم بسته‌های معنایی آن

قلم در هنگام نوشتن مخصوصاً در حین نوشتن کشیده‌ها صدایی خاص و شبیه «سوت» از خود تولید می‌کند که طالب از آن به **صفیر** یا **صریر** تعبیر می‌کند:

امشب قلم سیر نشد از تحریر

مانند دلم ز ناله‌های بم و زیر

(طالب، ص ٩٤٦)

به دست کاتب صنع آن گهر افشان قلمم

که گوش کون و مکان تشنه‌ی صریر من است

(طالب، ص ۳۰۱)

۱-٤-۱-٤ تراش قلم و خرده تراشه‌های آن

وقتی که «نی قلم» را توسط چاقو یا هر چیز دیگری می‌تراشیدند، قطعاً تراشه‌های آن به اطراف می‌ریخت یا اکثراً پس از «قط زدن» بر اطراف پرت می‌شد؛ طالب به صحنه ریختن تراشه‌های قلم به اطراف و نیز تراش آن این گونه زیبا و ژرف عنایت داشته است:

دور میفکن به دقت کلک تراشی

ریزه‌ی آن خامه‌ی شهاب نشان را

(طالب، ص ٥)

زان به ما دیر رسد نامه خوبـان که زنـاز

خامه صد بار تراشند و قلم صرفه کنند

(طالب، ص ٥٣٢)

١-٤-١-٥ حرکات و پیچ و تاب قلم در هنگام خوشنویسی

در حین خوشنویسی بـرای نوشـتن هـر حرفـی از قـسمت خاصـی از قلـم و بـا حرکاتی معین و مدون شده، استفاده می‌کننـد. بـه همـین دلیـل، بـه خوشنویـسی «سماع قلم» یا «نیایش انگشتان» می‌گویند؛ و بسیار حائز اهمیـت اسـت کـه ایـن موضوع مهم که اصلی‌ترین مبنای خوشنویسی است از دید شاعر مخفـی نمانـده، خاصه که در دیوان اساتید ارشد سبک هندی نیز به آن اشاره‌ای نشده است.

در حسن ادا جلوه‌ی مستانه‌ی طاووس

شـرمنـده روی حـرکات قلـم اوسـت

(طالب، ص ٣٧٣)

آب چـو آئیـنـه عـاری ز حـرکت بود

زان قلـم آمـوخـت شیـوه جـریـان را

(طالب، ص ٤)

١-٤-١-٦ فاق قلم

خوشنویسان پس از تراش قلم و سپس قط زدن آن، اغلب شکافی را توسط چاقو یا قلم‌تراش در نوک قلم به منظور کنترل کردن مرکـب ایجـاد مـی‌کـرده‌انـد ایـن شکاف به فاق معروف است؛ نوک قلم را به دو زبان تیز و کُند تقسیم می‌کند کـه اولی به وحشی و دومی به انسی معروف است.

هان ای بنان عنان تراوش نگاهدار   گوهر فراخ زین قلم تنگ شق ریز

(طالب، ص٦١٨)

علاوه بر این که شکاف دم قلم (یا فاق آن) موجب کنترل مرکـب اسـت، قـدرت دست خوشنویس نیز در مرکب برداری مؤثر است. مثلاً برای نوشتن حروف جدا

چون «دال، راء و...» که مرکب کمتری می‌خواهد، در حین مرکب برداری فشار کمتری به قلم و دوات می‌آورد و برای نوشتن کشیده‌ها با فشار بیشتر قلم در مرکب، مرکب بیشتری می‌گیرد به نظر نگارنده بسیار جالب توجه است که این فلسفه نیز از دید شاعر مخفی نمانده است.

خامه‌ای شیرین کلامش را مدام

این زبان بر آن زبان چسبیده است

(طالب، ص ۳۱۰)

خط سرشک روان گر بود جواب، رواست

چرا که خامه‌های دل ما هزار شق است

(طالب، ص ۳۲۳)

۱-٤-۲: دوات و هم بسته‌های آن (جوهر، مرکب)

به ظرف شیشه‌ای مخصوصی که در آن جوهر و لیقه حامل آن را می‌ریختند، دوات می‌گویند. برای نوشتن قلم یا خامه یا هر وسیله‌ی نویسندگی را با آن تماس داده و با مرکب آغشته به آن شروع به نوشتن می‌کردند.

تو چون بخامه مشکین بنان بری فغفور

دوات چینی پیش آور و ناف غزال

(طالب، ص ۱۰۷)

ظاهراً «دوات چینی» نیز موغوبترین نوع دوات بوده است.

شرف شمشیر از جوهر ذاتی بود ورنی

به نوک خامه هم تقلید جوهر می‌توان کردن

جوهر و تیغ، واژه‌هایی هستند که به عنوان پاره‌های متصل به هم همانند شمع و پروانه، عاشق و معشوق و... مکرراً در اشعار طالب یافت می‌شود با عنایت به اینکه «جوهر» معنی ضمنی دیگری چون ماده و ذات دارد، در کنار«تیغ» که عموماً به معنی هر چیزی برنده است و هر دو این واژگان از لوازم خوشنویسی می‌باشند

می‌توان ایهام تناسب‌های فراوان و متنوع باتوجه به این واژگـان از ابیـات طالـب دریافت کرد؛ که نمونه‌اش در بیت ذیل ارائه شده است.

مدام از تیغ و جوهر تا بود گفتار در عالم

به شمشیـر تـو بـادا جـوهر اقبال ارزانی

(طالب، ص ۱۰۷)

۱-٤-۳- مُسَطَر

مسطر تکه مقوایی است که بر آن شـکل سـطربندی یـک صـفحه جـدول کـشی می‌شده است و بر سطح همه آن خطوط رشته‌های ریـسمان بـه طـور مـستقیم و صاف چسبانیده می‌شده و آن مقوا زیر صفحه‌ی کاغذ یـا اوراق کتـاب قـرار داده می‌شده و بر آن فشار وارد می‌کردند تا ریسمان‌ها در کاغذ کمی اثر گـذارد و بـر آن اوراق چون مطلبی می‌نوشتند سطور مستقیم بـود و مـوازی یکـدیگر (افـشار، ۱۳۸۱:۱٦۲)

کعبه ورق است و ره کعبه خط مسطر

تـو نـاقـه‌ی پـی کـرده‌ی افتـاده ز پـائـی

(طالب، ص ۱۱۵)

۱-٤-٤ سنگ فسان

«فسان به فتح اول بر وزن زبان سنگی باشد که شمشیر و کارد را بدان تیـز کننـد. چاقوی قلم تراشی که اغلب از آن به تیغ یاد می‌شود نیز از جمله اشیائی است که برای تیز کردن آن از سنگ فسان استفاده می کردند.

خـامـه‌ی فـولاد را چـو مـوم تـراشـد

گـزلک طبعـش نـدیـده روی فسـان را

(طالب، ص ٤)

۱- ۵ کیفیت استفاده از حروف یا کیفیت نوشتن حروف در دیوان اشعارطالب

۱-۵-۱ الف و هم‌نشین‌های معنایی آن

۱-۵-۱-۱ الف قامت

الف را هیولای حروف یا ماده گویند و این گونه بـه نظـر مـی‌رسـد کـه حـروف مختلف را توسط آن می‌سازند.

یعنی همان گونه که همه چیز از سوی خدایی است که آدم را «به صورت خویش آفریده، حروف نیز از الف، که نظیر انسان است زاده مـی‌شـود؛ امـا ایـن امـر بـه واسطه‌ی شباهت الف به شخصی ایستاده و نقش آن به منزله‌ی نشان تغییرناپـذیر پیوند همه‌ی حروف، در اصطلاح شناسی همگانی خوشنویسی نیز صادق است. (شمیل، ۱۳۸۹: ۱٤۱) طالب در تبیین این امر چنین سروه است:

بر بـاغ صفحـه گر اثر فیض تو رسد

بالد به خویش هر الفی چون نهال تو

(طالب، ص ۸۳۸)

۱-۵-۱-۲ الف بر سینه کشیدن

«در قدیم رسم بود که عاشقان و قلندران و ماتمیان الف را بر سـینه مـی‌کـشند و گاهی نعل و داغ هم می‌کشند، داغی را که بـه صـورت الـف سـوزانند؛ الـف داغ گویند» (گلچین معانی، ۱۳۸۱، ج۱: ۱٤).

تا جای یک الف به سرای پای سینه هست

چـاکـی اگـر رسـد به گریبـان روا مـــدار

۱-۵-۱-۳ الف و حروف دیگر

۱-۵-۱-۳-۱ الف و دال

نوبهارش را الف دال است در تعظیم و نـاز
ور نه می‌گفتم میان سـرو و او آزاد کیست
(طالب، ص ۳۱۷)

۱-۵-۱-۳-۲ الف و نون

الف استـــوای قـــامـــت را هم به روز نخست نون سازد
(طالب، ص ٤۵۵)

۱-۵-۱-۳-٤- الف و مد

بر پای نفس چون نهم سلسله کز ضعف
مـد الـف آه کشـم گـر کشـم آهـی
(طالب، ص٩٦)

۱-۵-۲- نقطه و محورهای هم‌نشینی آن

اولین حرفی که یک مبتدی خوشنویس می‌آموزد، نقطه است لذا نظـر بـه اهمیـت آن در دیوان اغلب شعرا به میزان چشم‌گیری از آن یاد شده است.

۱-۵-۲-۱- نقطه و خال

خط از نقطه تشکیل می‌شود و نقطه واحد اسـت. واحـد؛ سـنجش حـروف و در خوشنویسی هر خط نسبت به نقطه‌ها سنجیده می‌شود و نقطه مرکز اسـت مرکـز دایره، مرکز جهان و خال هندو مرکز کشش عارف است به سوی معشوق و مرکز توجه است. خطاط آن وقت به خط خوش می‌رسد که نقطه‌ی واحد را بشناسد و هر حرف را نسبت به واحد معین بسنجد. (سرمدی، ۱۳۷۲، ص ۱۰۹) حتی نظـر

به اهمیت نقطه در خوشنویسی گفته‌اند نقطه نسبت به حروف بسان چشم در صورت است:

عشقباز رخ مجموعه‌ی خویشم طالب
نقطه و حرف بجای خط و خال است مرا
(طالب، ص ۲۳۵)

من ندانم بنده یا آزاد بودم خود بگوی
داغ بود این نقطه بر پیشانیم یا خال بود
(طالب، ص ۴۹۹)

نقطه اشک آسا به سرعت ریزد از چشم حروف
بس که کلک مرکب آئین تیز جولانی کند
(طالب، ص ۱۸۵)

باید اقرار کرد که طالب در تبیین این موضوع، نسبت به همتایان خود بسیار زیباتر و جامع‌تر عمل کرده است به طوری که دیدگاه‌های عمیق و کامل او نسبت به فلسفه‌ی نقطه که پایه‌ی اصلی خوشنویسی و معیار سنجش حروف و نیز مایه‌ی زیبایی کلمات است، از دیگر شاعران مخفی ماند. حال آن که مضامین و دیدگاه‌های طالب حاوی فلسفه‌ی عمیقی است که لباس تشبیه، و استعاره و دیگر صنایع ادبی کمتر آن را دچار پیرایش و ویرایش نموده است.

۱-۵-۲-۲- نقطه و سویدا

به نوک نیزه از اوراق دل‌ها   رباید نقطه‌ی خال سویدا
(طالب، ۲۰۲)

۱-۵-۲-۳- نقطه‌ی امتحان

اهمیت نقطه از حیث معیار و سنجش تا حدی است که خوشنویسان پس از تراش و خط قلم، قلم را نیز با نوشتن پی‌درپی نقطه‌ها امتحان می‌کنند تا از استحکام و قط صحیح آن مطمئن شوند.

ز کلکـش نقطـه‌هـای امتحـانـی سـویـدا بخـش دل‌هـای معـانی

(طالب، ١٨٦)

بر صفحه سپهر رقم‌های اختران غیـرت بـرنـد از نقـط امتحانیم

(طالب، ١٠٤١)

١-٥-٢-٤- نقطه (کلک، قلم)

همین نه تشنه‌ی تحسین حروف خامه‌ی تست

که نقطه نقطه‌ی کلک تو آفرین طلب است

(طالب، ٣٠٣)

١-٥-٢-٥- نقطه‌ی سر خط

خوشنویسان قبل از شروع به مشق، ابتدا نقطه‌ای در ابتدای خط و خطـی مـورب به موازات آن گذاشته و بعد شروع به خوشنویسی می‌کنند. این نقطـه بـه نقطـه‌ی «بسم الله» معروف است و آمادگی خوشنویس را برای خوشنویسی اعلام می‌کند.

نقطه‌ی عشق دل گوشه نشینان خون کرد

چون نقطه که ابتدای خط است جـولان تـرا شـروع فـرسنـگ

(طالب، ص ١٠٢٨)

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب عنوان شده روشن می‌شود، قدرت تخیل بالایی در اشعار طالب آملی به چشم می‌خورد. او ملک الشعرا در بار شاهی خوش قریحه بود که دربارش در اگره کعبه‌ی آمال شعرا و هنرمندان خاصه خوشنویسان بود.

گفته شده جهانگیر شاه خاصه شیفته‌ی خط نستعلیق خوش بود و بسیار می‌نوشت اما خطی هنرمندانه و قلمی استادانه نداشت. وی با اشتیاق تمام نوشته‌های برجسته‌ترین خوشنویس ایرانی واضع خط نستعلیق {میرعلی تبریزی} را گرد آورده بود و پس از قتل میرعماد توسط شاه عباس صفوی، برخی از بستگان میرعماد را که در خوشنویسی سرآمد بودند، پناه داد.(شیمل،۱۳۸۹:۱۰٤)

از آن چه گفته شد فهمیده می‌شود که طالب آملی اصطلاحات خوشنویسی را به طور طبیعی و بدون تکلف و تصنعی در اشعار خود آورده و گاه با استفاده از آن‌ها به ساخت مضامین زیبا و جذابی پرداخته است و گاهی نیز بین اصطلاحات خوشنویسی و سایر کلمات ایهام تناسب‌های زیبایی ایجاد کرده است.

از سوی دیگر از مجموع حدودا ۳۰۰۰۰ بیت در دیوانش، فقط چیزی حدود ٤۰۰بیت {یعنی تقریباً ۱/۳درصد} درگیر واژگانی شده است که با خط و نویسندگی در ارتباط است. اما با این وجود بسیاری از این تصویرآفرینی‌ها بسیار جذاب و منحصر به فرد می‌باشد. علاوه بر آن که طالب آملی نه تنها در غزلیات بلکه در هر قسمت از کلیاتش حتی در مدح و قصائد مدحی‌اش نیز از موضوع قلم و خط و وابسته‌های آن سود جسته است.

طالب آملی در اشعارش به ارتباط بین هنر و شعرش این گونه اشاره کرده است:

کلک صیاد پیشه‌ام ز رقم　　　آهوی مشک بسته در فتراک
(طالب، ص ۱۰۲۵)

چون زبان همزبان قلمم　　　در بیان چست و در بنان چالاک
تشنه چون آب شعر من نوشد　　　بر لب از بیم خضر مالد خاک
قلم از دوده‌ی بنان من است　　　همچو تیغ از قبیله اتراک
(طالب،ص۱۰۲٦)

منابع و مآخذ

۱- الهی قمشه‌ای، حسین، (۱۳۷۱)، **فصلنامه چلیپا**، تهران: چاپ شقایق، شماره ۶و۷.

۲-دریاگشت، رسول، (۱۳۷۱)، **صائب و سبک هندی**، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

۳-فیروزان، مهدی، چاپ اول (۱۳۷۸)، چاپ دوم(۱۳۸۰)، **رازو رمز هنر دینی**، اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات سروش.

۴- طاهری، شهاب، ۱۳۴۶،کلیات اشعار طالب آملی،انتشارات کتابخانه سنائی

۵- شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۶۷)، **گردباد شور و جنون**، انتشارات چشمه.

۶- شیمل، آن ماری، (۱۳۸۹)، **خوشنویسی و فرهنگ اسلامی**، اسداله آزاد، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

بررسی چند عنصر زبانی در اشعار طالب آملی

ولی علی‌منش[1]- ابراهیم قاسمی[2]

چکیـده

واژه‌سازی و ساخت ترکیب در زبان فارسی بر پایه‌ی موازین و معیارهایی صورت مـی‌گیـرد که عدول از آن‌ها به هنجارشکنی زبانی منجر می‌شود. در دوره‌ی سبک هندی علاوه‌بـر ایـن که محتوای شعر تغییر یافت، تغییرات بنیادینی نیز در سطح فرم و صورت به وجود آمـد. در طبـان شـعر سـبک هنـدی، در محـور همنـشینی و جانـشینی زبـان بـا نـوعی هنجـارگریزی مواجـه هـستیم کـه نتیجـه‌ی ان غمـوض و پیچیـدگی زبـان اسـت. بـسامد هنجارگریزی در سبک هندی آنقدر بالاست که می‌توان آن را زبان خاص آن دوره به حساب آورد. طالب آملی که از شاعران بنام و برجسته‌ی سبک هندی است، این نوع هنجارگریزی‌ها در اشعار وی فراوان است. در مقاله‌ی حاضر به بررسی و تحلیل واژه‌هـا و ترکیبـاتی کـه در زبان شعر طالب از قواعد و نظام حاکم بر زبان عدول کرده‌اند، پرداختـه شـده و زیرسـاخت این نوع عوامل ابهام‌زا بیان می‌شود.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، سبک هندی، وابسته‌های عددی، ترکیبات خاص، کلمات مشتق.

---

۱. کارشناس ارشد ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمی

۲. دانشجوی دکتری شرق‌شناسی، آکادمی علوم آذربایجان

مقدمـه:

دوره‌ی سبک هندی که از اوایل قرن یازدهم شروع می‌شود برای خود مؤلفه‌هایی دارد که وجه تمایز سبک با دوره‌های قبل و بعد محسوب می‌شود. شعر این دوره همانند نثر دستخوش عمده‌ای شد. در کنار مضمون‌سازی، تخیل، باریک‌بینـی و... که از مختصات اصلی سبک هندی است، انقلاب شعر در سطح زبان نیز بـه‌طـور عمیقی صورت گرفت. سیر دگرگونی زبان در اوایل ایـن دوره کنـد اسـت ولـی رفته رفته سرعت تغییر به ویژه در اشعار شاعران بزرگ بـه اوج خـود مـی‌رسـد. شاعران سبک هندی با اینکه بعضاض دچـار لغـزش‌هـای زبـانی شـده‌انـد ولـی دستاوردهای ارزشمند آن‌ها برای زبان‌فارسی غیرقابل انکار است. می‌تـوان گفـت تازگی زبان در همه‌ی ابعاد ان تفاوت اصلی زبان سبک خراسانی و عراقی با زبان سبک هندی است. طالب آملی که در اوایـل شـکل‌گیـری سـبک هنـدی زنـدگی می‌کرد، بدون تردید یکی از برجسته‌ترین شاعران این عهد است. نمودهای سبک هندی را چه در محتوا و چه در فرم د راشعار وی اشکارا می‌توان مـشاهده کـرد. خود طالب در جای جای اشعارش به تغییرات فرم و محتوای شـعر و تـازگی ان اشاره کرده است؛ مانند:

بدین شوخ‌طبعی، بدین تازه‌گویی	زهـی خجـلت شـاعـران زمـانـم

(دیوان: ٥٩)

زبان شعر طالب علاوه بر تازگی در بعضی مواقع رنگ غمـوض و پیچیـدگی بـه خود می‌گیرد. بعضی از عوامل ابهـام‌زای زبـان وی کـه منجـر بـه آشـنایی‌زدایـی می‌شود، وجود وابسته‌های عددی، ترکیبات خاص و کلمـات مـشتقی اسـت کـه خود طلب ساخته است. در پژوهش حاضر به بررسـی عوامـل سـه‌گانـه در سـه بخش مجزا پرداخته می‌شود.

۱ـ وابسته‌های عددی

در زبان معیار وابسته‌های عددی کلماتی هستند که بعد از عدد و پیش از معدود بر روی محور همنشینی زبان قرار می‌گیرد و از الگویی که برای نظام زبان پذیرفته شده است، پیروی می‌کنن. در زبان شعر سبک هندی آنچه مهم و قابل توجه است، عدول از اینهنجار طبیعی زبان است. در این سبک وابسته‌های عددی بر روی محور جانشینی در واقع سبب هنجارگریزی شده‌اند در این باره استاد گرانقدر ماف دکتر شفیعی کدکنی، در کتاب «شاعر آینه‌ها» می‌گوید: «در زبان فارسی مثل هر زبان دیگری برای بیان معدودها غالباً صورت‌های شناخته شده و کلیشه‌واری هست که کمتر مورد تغییر قرار می‌گیرد؛ مثلاً می‌گویند: یک لیوان شیر، یک تخته قالی ...، ولی در تمام موارد علاوه بر این که این ساختار خاص بیان عدد همیشه ثابت و تقریباً کلیشه است (دست کم در هر برش همزمانی)، اجزای آن علاوه‌بر عدد، آن دو بخش دیگر، یعنی وابسته‌ی عددی و معدود همیشه امر مادی و ملموس‌اند که قابل اندازه‌گیری و شمارش‌اند، اما در شعر این هنجار شکسته می‌شود ... چیزی که در سبک هندی اساس و محور بیان قرار می‌گیرد تنوع بیش از حد این نوع استعمال است، آن هم در مواردی که گاه یکی از دو عامل بعد از عدد امری انتزاعی است و گاه هر دو از اموری هستند که انتزاعی‌اند و غیرقابل اندازه‌گیری. (کدکنی، ۱۳٦٦: ٤٦)

طالب آملی از آنجا که از پیشتازان و طلایه‌داران تغییر سبک هندی است، در اشعار وی نیز این نوع وابسته‌های خاص عددی تجلی یافتهاند. مبنای پژوهش حاضر بر روی اشعار طالب، الگوهایی است که دکتر شفیعی کدکنی بر پایه‌ی نظام نحوی ترکیب «عدد + وابسته‌ی عددی + معدود» در بررسی اشعار بیدل دهلوی ارائه داده است. در اشعار طالب عبارات کمیت‌نما بر این اساس چنین است:

۱-۱- عدد + عنصر مادی + عنصر مادی

صد چمن گل

به فرقم «صد چمن گل» گرفشانی نشکفم اما

بکوشم گر زنی یک مصرع موزون به رقص آیم

(دیوان: ۷۱۲)

صد کلاله شعله

با «صد کلاله شعله» سر اهل ذوق را

لب تشنه‌ی زیارت فتراک دیده‌ام

(همان: ۱۳۹)

صد چشمه زهر

ماری بود سنانش که با خشکی زبان

«صد چشمه زهرش» از بن دندان روان بود

(همان: ۱۷۹)

نیز ترکیباتی مانند: صد قافله خود (همان: ۱۳۲)، صد عقد گوهر، عرق (همان:۳۸)، صد گلستانخون (همان: ٦۱۱)، صد خار دامن (همان: ۱۹۳)، صد بحر نهنگ (همان: ۱۰۳۳)، صد سینه آتش (همان: ۱۹۲) و...

۱-۲- عدد + عنصر مادی + عنصر انتزاعی

صد نقاب شرم

با حدّت نظر به ته «صد نقاب شرم» خوی بر جبین شاهد ادراک دیده‌ام

(همان: ۱۳۹)

هزار قافله نفرین

چو طالب از تو حسودان او دعا طلبند «هزار قافله نفرین» به هر نفر بفرست

(همان: ۹۸۹)

بک چمن داغ

«یـــک چمـــن داغ‌های خـــون‌آلـــود» بـر لـب چشـــم خـونفـشـــان دارم

(همان: ۱٦۰)

نیز ترکیباتی مانند: صد زل غم (همان: ۹۳۰)، نـیم گـل نالـه (همـان: ٤۰۹)، صـد گریبان چاک (همان: ۲۸٦)، صد قافلـه هـوش ۰همـان: ٥۳٤)، یـک دهـن خنـده (همان: ۷۱٥)، صد قافله ناز (همان: ٥۳٤) و ...

۱-۳- عدد + عنصر انتزاعی + عنصر مادی

صد دوزخ شعله

«صد دوزخ شعله» در جگر دارم لیک لب تشنگی گلوسوز من است

(همان: ۹۰۳)

صد صبح سبز چهره

«صد صبح سبز چهره» به امداد بخت خویش

از چیـــن زلـــف شـــام غـــریبـــان بـرآورم

(همان: ٦۹۹)

یک عمر خضر

شورابه‌ی سرشک زکامم عنان نیافت

«یک عمر خضر» رفت و همان در شکنجه‌ام

(همان: ٦۸۳)

یک صبح دل

«یک صبح دل» به روی هوس باز کرده‌ای

دیگـر به عمـر خویـش اثـر در نفس نیافت

(همان: ۳۸٥)

۱-٤- عدد + عنصر انتزاعی + عنصر انتزاعی

صد بهار طراوت

زمان زمان تو بادا ز عیش نوروزی

کـه «صـد بهـار طراوت» از آن برد نوروز

(همان: ۱۰۱٦)

دو عالم کینه‌توزی

با «دو عالم کینه‌توزی‌ها» سپهر کج‌خرام

نـو بـر یـک زهـر چشم انتقـام مـا نکـرد

(همان: ٤۲۳)

صد ترکتاز داغ جنون

«صد ترکتاز داغ جنون» طی شد و هنوز

در مغــز مــی‌تپــد خــرد نیـم بسملـم

(همان: ۱۳۹)

لازم به ذکر است که بین اجزای عبارات کمیت‌نما، رابطه‌ی تـشبیهی وجـود دارد. در ساختارهای چهارگانه وابسته‌های عـددی در جایگـاه «مـشبه‌بـه» و معـدود در جایگاه «مشبه» قرار دارد. مثلاً در عبارت «صد چمن گل»، چمن «مشبه‌به» و گـل «مشبه» است. البته در بعضی ساختارهای عبـارات کمیـت‌نمـا معـدود در جایگـاه «وجه‌شبه» قرار دارد؛ کثلاً در بیت:

«صد بحر جلوه می‌کند» در ته بساط

بـلا آن کـه خانـه داده به یغمـا گـریستن

(همان: ۷۳)

بحر: مشبه‌به، جلوه کردن: وجه‌شبه است. جمله‌ی تشبیهی در این سـاختار چنـین است: گریستن همانند بحر جلوه می‌کند.

و نیز در ابیات زیر:

دیده را در ره عشق تو که پایانش مباد

«صد قدم در گرو آبله‌ای می‌باید»

(همان:۵۰۷)

زمانه را به تو هفت آسمان مباهات است

تو نیز میک دو فلک بر وجود خویش ببال»

(همان:۵۲)

در ساختار عبارات کمیت‌نما زمانی که عدد «یک» است، گاهی به جای عدد، «ی» نکره بعد از وابسته‌ی عددی می‌آید؛ مانند:

عالمی پروانه (= یک عالم پروانه)

بود نازک‌تر از معشوق عاشق این دلیلم بس

که تا یک شمع سوزد «عالمی پروانه» می‌سوزد

(همان: ۵۵۱)

نیز: قافله‌ای خون (همان:٤٥٣)، دامنی الماس (همان:۸۸۱)، عالمی غم (همان:٦١٧) و...

گاهی هم «ی» نکره بعد از معدود می‌آید؛ مانند:

طوفان گلی (= یک طوفان گل)

به یک سیر گلستانت شدم در وصل صد بلبل

تو خود«طوفان گلی» بودی گلستان را چه می‌کردی

(همان:۸۸٦)

در بعضی عبارات گاهی در جایگاه وابسته‌ی عددی کلمه‌ی «رنگ» آمده است. در این مواقع معنای این کلمه به معنی «تنوع، گونه، قسم و...» است؛ مانند:

صد رنگ جراحت

زده‌ام غوطه به «صد رنگ جراحت» چه کنم

هر سوی موی مرا عشق به نیشی آزرد

(همان:٤٦٩)

صد رنگ می

«صد رنگ می» از جلوه‌کنان در نظر آید

دل تشنه به جز از لب میگون نپذیرد

(همان:۵۲۱)

ترکیبات دیگری در اشعار طالب وجود دارند که اگرچه به نوعی مفهوم انـدازه را می‌رسانند ولی از مقوله‌ی شمار و اندازه نیستند؛ مانند:

یک نفس‌وار

«یک نفس‌وار» که در صومعه مسکن دارم

خون صد شیوه‌ی مستانه به گردن دارم

(همان: ۹۹۷)

یک ستاره‌وار

کاندر شبی که از مه مشکین نقاب ابر

روی قمر عیان نبود «یک ستاره‌وار»

(همان:۴۰)

یک تبسم‌وار

شام از شکن زلف ملایم تاری است

صبح از لب عشرتم «تبسم‌واری» است

(همان: ۹۱۱)

۲ـ ترکیبات خاص

در اینجا منظور از ترکیبات خاص کلماتی هستند که در محور همنـشینی زبـان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند به‌زوری که در ساخت ظاهر هـیچ رابطـه‌ی لفظـی یـا نحوی بین آن‌ها وجود ندارد. در سبک هندی یکی از عوامل غموض زبان همـین ترکیبات خاص است که شاعران این دوره دست به ساخت آن‌ها زده‌اند. البتـه در هر دوره از زبان‌فارسی شاهد ساخت ترکیبات هستیم؛ مثلا مولوی یـا خاقـانی در ساخت ترکیب به عنوان شاعران سرآمد شـناخته شـده‌انـد. ولـی نـوع و سـاختار

ترکیبات شاعران سبک هندی با ترکیبات شاعران قبل متفاوت است. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «شاعرآینه‌ها» در این باره می‌گوید: «زبان فارسی در میان زبان‌های جهان، به لحاظ امکان ساختن ترکیب، چنان که زبان‌شناسان می‌گویند در ردیف نیرومندترین و با استعدادترین زبان‌هاست و مسأله‌ی ساخت ترکیبات خاص یکی از مسائلی است که هز شاعری در هر دوره‌ای در راه آن هر چقدر اندک، کوشش کرده است، اما شاعران فارسی‌زبان در قدرت ترکیب‌سازی یا در توجه به ترکیب‌سازی یا در توجه به ترکیب‌سازی یکسان نیستند ... در سبک هندی بالا بودن بسامد ترکیب خود یک عامل سبک‌شناسی است» (شفیعی کدکنی، ١٣٦٦: ٦٤) دکتر شفیعی کدکنی به شکل کلی نمونه‌هایی از ترکیبات خاص را در اشعار طالب آملی را بررسی می‌کنیم، ترکیبات ارائه شده در اشعار بیدل دهلوی به عنوان سرخط پژوهش حاضر است ولی تقسیمات و طبقه‌بندی‌های این ترکیبات براساس منابع دیگر صورت گرفته است. ترکیبات خاص در اشعار طالب ابتدا به پنج گروه که از ترکیب «اسم با اسم»، «اسم با صف»، «صفت با اسم»، «اسم با بن فعل» و «صفت یا قید با بن فعل» تشکیل شده است، تقسیم می‌شود، سپس سک سلسله روابطز نحوی که در زیر ساخت این ترکیبات وجود دارد، نشان داده می‌شود.

۲-۱- ترکیبات که از دو اسم تشکیل شده‌اند.

در این نوع ترکیبات کلمه‌ی اول و کلمه‌ی دوم هر دو اسم است. روابط نحوی که در زیر ساخت این گونه ترکیبات وجود دارد، بدین قرار است:

۲-۱-۱- اسم اول نقش «مسند» و اسم دوم نقش «مسندالیه» دارد. یعنی یک رابطه‌ی اسنادی بین دو اسم برقرار است؛ مانند:

ما بادعان کشتی سیماب متاعیم   دریا همه گر کوه شود لنگر ما نیست

(دیوان: ۲۹۱)

کشتی سیماب متاع: کشتی‌ای که متاعش سیماب است.

که زخمیان هلاک آرزو نمک سایند
ز نوشخند بتان بر جراحت ناسوز
(همان:۱۳۷)

زخمیان هلاک آرزو: زخمیانی که آرزویشان هلاک است.

گل می‌تراودم ز دل و دیده تا نظر
بر نرگس کرشمه طرازش فکنده‌ایم
(همان: ٦٦٢)

نرگس کرشمه‌طراز: نرگس (چشمی) که طراز (زینت) آن کرشمه است.

زهی علوی ادراک قدسی مکانم　　　گزین گوهر عقد هفت آسمانم
(همان:٦٢)

علوی ادراک: کسی که ادراکش علوی است.

نیز: شمع میناگرین (همان: ۱۲۲)، عبیر مایه (همان: ۱۷۲)، طوفان نثار (همان:۱۹۳)، هیچ متاع (همان: ۳۳۵)، کیمیاسازان حسرت مایه (همان: ۵۱۲) و...

۲-۱-۲- اسم اول نقش «مسند» و اسم دوم نقش «مسند الیه» دارد. در این ترکیب مثل ترکیب اول یک رابطه‌ی اسنادی وجود دارد. با این تفاوت که رابطه‌ی مسند و مسندالیه رابطه‌ی تشبیهی است. یعنی مسند در جایگاه «مشبه‌به» و مسندالیه در جایگاه «مشبه» قرار گرفته است؛ مانند:

به بحر همت ما مفلسان قطره وجود　　　سفینه از پر سیمرغ بادبان دارد
(همان:٤٤٢)

مفلسان قطره وجود: مفلسانی که وجودشان همانند قطره است.

سوزنی خواهم چو مژگان بتان الماس نوک
تا برآرم خارهای اتشین از پای زخم
(همان: ٦٨٢)

الماس نوک: چیزی که نوکش همانند الماس است.

نمی‌شناسمت ای شاهد بلورنقاب　　　درآ ز پرده که بیگانه می‌نمائی تو
(همان:۸۳۷)

شاهد بلونقاب: شاهدی که نقابش همانند بلور است.

شعله مزاج مطر با سخت فسرده خاطرم

آتش نغمه تیزکن ساز تمام‌سوز را

(همان:۲۲۲)

مطرب شعله مزاج: مطربی که مزاجش همانند شعله است.

۲-۱-۳- اسم اول نقش «مسنداله» و اسم دوم نقشمسند» دارد. در این ترکیب نیز بین دو اسم رابطه‌ی تشبیهی برقرار است. یعنی مسند الیه «مشبه» و مسند «مشبه» است؛ مانند:

با گروه داغ کسوت بلبلان هر بهار   در سواد انجمن دستان چندی می‌زنیم

(همان:٦٨٦)

بلبلان داغ کسوت: بلبلانی که داغ برای آن‌ها همانند کسوت است.

ای خوشا بخت نسیمی که خوابش ببرد   دزد آهسته و اهسته نقابش ببرد

(همان: ٤٧٩)

بخت نسیم: کسی که بخت برای او همانند است.

ایوان رفیعی که به چشمم سروکار است

چون خلوت عیسی همه خورشیدنگار است

(همان:۲۹٤)

ایوان خورشیدنگار: ایوانی که خورشید برای آن همانند نگار است.

۲-۱-٤- اسم اول «مضاف‌الیه» و اسم دم «متمم» است؛ است؛ مانند:

دست سحاب دوده‌ی دریانژاد تو   باکان به جرم بخل چون گرم عتاب شد

(همان:١٦٧)

دست سحاب دوده: دستی که از دوده (دودمان) سحاب است / دست دریانژاد: دستی که نژاد دریا است.

ای مریم مسیح مکان کز بساط نور   سجاده افکند به حریم تو آفتاب

(همان:١٢٤)

مسیح مکان: کسی که در مکان مسیح است.

۲-۱-۵- اسم اول «مسند» و اسم دوم «متمم» است؛ مانند:

بیهل وحشت زمانی رام ما الفت گریبان شو

رمیدن چیست آخر آهوی صحرا نهئی آخر

(همان: ٥٩١)

الفت گریبان: کسی که به گریبان الفت دارد.

۲-۱-٦- اسم اول در معنی «صفت و مسند» و اسم دو م متمم است؛ مانند:

گردون تو جور شیوه و ما عجز پیشهایم

بنگر ترا لقب چه و ما را خطاب چیست

(همان: ۲۸۰)

عجز پیشه:کسی که در پیشه عاجز است.

به یک دل عالمی غم دارد و غمگین نیم هرگز

چو صبحم خندهرو با جبههی پرچین نیم هرگز

(همان: ٦١٧)

۲-۱-۷- اسم اول در معنی مصفتی» و اسم دوم «موصوف» است.

ای نمکخنده داده چین جبین را شسته به خون جگر لب نمکین را

(همان:۷)

نمک خنده: کسی که خندهی نمکین دارد.

۲-۱-۸- اسم اول «مضافالیه» و اسم دوم «مضاف» است؛ مانند:

با انکه طرب دشمن و اندوه مذاقم

برگ شعفی نیست که در انجمنم نیست

(همان:۳۷۷)

طرب دشمن: کسی که دشمن طرب است.

من ان نوبلبل طوطی مقالم که بر لب خون شکر شد حلالم

(همان:۱۹٦)

بلبل طوطی مقال: بلبلی که مقام طوطی دارد.

دلاگر ناله‌سنجی ناله های زار و زیرت کو
وگر از بلبلان عشرت آهنگی صفیرت کو

(همان:۸۳۳)

بلبلان عشرت آهنگ: بلبلانی که آهنگ عشرت دارند.

یکی صید رهائی دشمنم اتش عنانی کو
که در قید کمند آرد به سعی نیم اندازم

(همان:٦٨۰)

۲-۲- ترکیباتی که از اسم و صفت تشکیل شده‌اند.

در این ترکیبات کلمه اول «اسم» و کلمه دوم «صفت» است. زیر ساخت نحوی این نوع ترکیبات بدین گونه می‌باشد:

۲-۲-۱- اسم «مسندالیه» و صفت «مسند» است؛ مانند:

نئی کم از لب ساغر به خامشی می‌ساز
چو نای هرزه‌درای و نفس دراز مباش

(همان:۱۰۸٤)

وطن‌بیزار: کسی که از وطن بیزار است.

رهی قرب آشنا در پیش می‌باشد		به هجران نیز می‌باش

(همان: ۱۹۳)

راه قرب اشنا: راهی که با قرب آشنا است.

هوش مغرور سبک‌سر هوش مستی بیش نیست
بر شراب نخوتش گردی زسم‌الفار زن

(همان:۸۱۵)

هوش مغرور: کسی که به هوش خویش مغرور است.

۲-۲-۳- اسم «مضاف‌الیه» و صفت «مضاف» است؛ مانند:

ما مصیبت‌زده مرغان قفس مشتاقیم گرد پروانه بشوئید ز بال و پر ما

(همان: ۲۲)

مرغان قفس مشتاق: مرغانی که مشتاق قفس هستند.

مغز روحم نسیم مشتاقی‌ست گل ساغر چمن فرست مرا

(همان: ۱۲۲)

نسیم مشتاق: مشتاق نسیم

۲-۳- ترکیباتی که از «صفت» و «اسم» تشکیل شده‌اند.

در این ترکیب کلمه‌ی اول «صفت» و کلمه‌ی دوم «اسم» است. زیر ساخت نحوی ترکیب بدین‌گونه است:

۲-۳-۱- صفت «مسند» و اسم «مسندالیه» است. بین اجزای ترکیب رابطه‌ی اسنادی برقرار است؛ مانند:

طالب آن نازک مشامم کز در و دیوار باغ

بوی گل‌های بهاری در زمستان بشنوم

(همان: ۷۱۳)

نازک مشام: کسی که مشامش نازک است.

دلم بر سیخ مژگان گرم فریاد است ای مطلوب

نوای عندلیب از شاخسار باب زن بشنو

(همان: ۸۳۳)

گرم فریاد: کسی که فریادش گرم است.

آنم که تکیه‌گاه دلم نوک خنجر است

زخمم همیشه تشنه‌لب زخم دیگر است

(همان: ۲۷۵)

زخم تشنه‌لبک زخمی که لبش تشنه است.

تسلی خاطر ز آن لب معجزبیان آمد
کسی را کآرزوی صحبت عیسی مریم شد
(همان: ٤٣٨)

لب معجزیان: لبی که بیانش معجز است.

٢-٣-٢- صفت «مسند» و اسم «متمم» است؛ مانند:

آن غنچه‌ی پژمرده بهارم که گلابم با پیرهن هرکه در آمیخت کفن شد
(همان:٤٩٤)

غنچه‌ی پژمرده‌ی بهار: غنچه‌ای که در بهار پژمرده است.

مدار اندیشه از سنگ حوادث امن باش ای دل
چه در بیم شکستی متصل مینا نه‌ئی آخر
(همان:٥٩١)

متصل مینا: چیزی که به مینا متصل است.

تو آتش زن برق کردی گیاهم تو مهتاب‌فرسا نمودی کتانم
(همان: ١٦٢)

اتش زدن برق: کسی که با برق اتش می‌زند.

٢-٣-٣- اسم در جایگاه «موصوف» است؛ مانند:

شعله‌گون شبنمی که جلوه‌ی آن لاله سازد سمن فرست مرا
(همان: ١٢٢٣)

شعله‌گون شبنم: شبنم شعله‌گون

الوان ترانه بلبل قدسم ولی چه سود زینسان سیه سیاره چو زاغم سرشته‌اند
(همان:٤١٩)

بلبل الوان ترانه: بلبلی که ترانه‌ی الوان دارد.

راست پیوند است با چشم الوان حسرتم
گرچه هر مویش به صد رنگ است یکرنگ من است
(همان: ٣٥١)

چشم الوان حسرت: چشمی که حسرت الوان دارد.

۲-۳-٤- صفت «مضاف» و اسم «مضاف‌الیه» است؛ مانند:

چه پیش آمد خدایا کاین دل عاشق مصیبت را
بساط شادمانی غیرت اسباب ماتم شد

(همان: ٤۳۸)

دل عاشق مصیبت: دلی که عاشق مصیبت است.

من ان نو بلبل عاشق صفیرم   که بر شاخ فغانم اشیان است.

(همان: ۲۷۵)

بلبل عاشق صفیر: بلبل عاشق صفیر.

۲-٤- ترکیباتی که از «اسم» با بن فعل تشکیل شده‌اند.

در این ترکیب کلمه‌ی اول «اسم» و کلمه‌ی دوم «بن فعل» یا «صفت مرخم» است. در زیرساخت این نوع ترکیب اسم نقش‌های گوناگونی دارد.

۲-٤-۱- اسم در جایگاه «متمم فاعلی» قرار گرفته است؛ مانند:

سیر زخم دل یاران کردیم   رو نمک‌پوش و میان بی‌نمک است

(همان: ۱۳)

نمک‌پوش: انچه که نمک آن را می‌پوشاند.

تو اتش‌زن برق کردی گیاهم   تو مهتاب‌فرسا نمودی کتانم را

(همان: ٦۲)

مهتاب‌فرسا: انچه که مهتاب آن را می‌فرساید.

لعل کرشمه‌ساز را چاشنی عتاب داده
چین غضب زیاده کن ابروی کنیه‌توز را

(همان: ۲۲۲)

کرشمه‌ساز: انچه که کرشمه آن را می‌سازد.

۲-٤-۲- اسم در جایگاه «متمم مفعولی» قرار گرفته است؛ مانند:

منم که دود دلم شعله پوش می‌آید   لبم ز صبح تبسم فروش می‌آید

(همان: ٤۱۳)

شعله‌پوش: انچه که شعله را می‌پوشاند.

یکی سبزه‌فرسا یکی دشت‌پیما یکی فارغ از این و آن اوفتاد

(همان: ۹۱)

سبزه‌فرسا: چیزی که سبزه را می‌فرساید.

چون رشته نگارم آیم با گوهر تقدیم شادابی نطقم جسدآرای جما است

(همان:۱۰)

جسدآرا: چیزی که جسد را می‌آراید.

۲-٤-۳- اسم در جایگاه «متمم قیدین قرار گرفته است؛ مانند:

اداشکافا، رمزآگها، ضمیررسا زهی ز کنه تو بی‌بهره جوهر فعال

(همان: ۵۳)

ضمیر رس: به ضمیر رسنده.

هر نغمه‌ی عیشی که زند از دل ما جوش

شیون به لب زمزمه‌پرداز فروشد

(همان: ٤۰٦)

زمزمه‌پرداز: به زمزمه پردازنده.

رهی قرب آشنا در پیش می‌باشد

به هجران نیز وصل اندیش می باش

(همان: ۱۹۳)

وصل اندیش: به وصل اندیشنده

۲-٤-٤- اسم در معنای «قیدی» به‌کار رفته است؛ مانند:

سخن ز خاطر افسورده ناتمام آید تمام رس نبود میوه زمستانی

(همان: ۱۰۳)

میوه‌ی تمام‌رس: میوه‌ای که به‌طور کامل می‌رسد.

چشم طوفان‌جوش رانازم که از دامان او

هر ترشح شیشه‌ی ناموس عمانی شکست

(همان: ۲۸۲)

چشم طوفانء جوش: چشمی که طوفان‌وار می‌جوشد.

۲-۵- ترکیباتی که از «صفت یا قید» با «بن فعل» تشکیل شده‌اند.

جز اول این ترکیبات چه صفت باشد چه قید، در هر حال نقش قید را ایفا می‌کند. مانند:

منقل افسرده‌خند گشته مربع نشین

اخگرش از لاله به بلکه ز در تسمین

(همان:۱۰۴۶)

منقا افسرده خنده: منقلی که با افسردگی می خندند.

صبر می‌کرد مدد حوصله می‌داد امید

هر گهم رشته‌ی جان نیم گسل می‌گرد

(همان:۵۱۹)

رشته‌ی نیم گسل: رشته‌ای که به‌طور کامل نمی‌گسلد.

از صلب که گیرد رحمت نطقه شب و روز

کارام نگیری دمی از نادره زائی

(همان: ۱۱۴)

نادره‌زا: چیزی که نادره می‌زاید.

۳- کلمات مشتق

تکواژ کلمه‌ای است که از چند واج ساخته می‌شود. تکواژ در نخستین طبقه‌بندی به دو گروه قاموسی و دستوری تقسیم می‌شود. در زبان‌فارسی پیشوندها و پسوندها تکواژهای دستوری نامستقلی هستند که در اول و آخر واژه می‌ایند و معنی طبقه‌ی دستوری واژه را تغییر می‌دهند. این تکواژها از لحاظ نقش واژه‌سازی به دو گروه اشتقاقی و صرفی تقسیم می‌شوند. تکواژهای اشتقاقی آن‌هایی هستند که به واژه می‌پیوندند و کلمه‌ی جدیدی می‌سازند. این کلمه‌ی

تازه «مشتق» نامیده می‌شود. تکواژهای صرفی آنهایی هستند که به واژه می‌پیوندند ولی کلمه‌ی جدیدی نمی‌سازند.

کلمات مشتقی که با «پسوند» ساخته می‌شوند، در برخی موارد فقط بار معنایی آن‌ها تغییر می‌یابد و در برخی موارد علاوه‌بر تغییر بار معنایی، طبقه‌ی دستوری انها نیز تغییر می‌کند. در اشعار طالب‌آملی با کلمات مشتقی مواجه می‌شویم که با «پسوند» ساخته شده‌اند ولی این پسوندها با نظام همنشینی تکواژها منطبق نیستند و به نوعی به هنجارگریزی در ساخت واژه منجر شده‌اند. در این بخش به بررسی این پسوندهای اشتقاقی در ساخت واژه‌ها می‌پردازیم.

پسوند «کده»

پسوند «کده» پسوند جا و مکان است و در ترکیبات با اسم معنی، اسم اشیاء و اسم مصدر می‌آید. فرق عمده‌ی کلمات مشتق ساخته شده با این پسوند در اشعار طالب باکلمات مشتق در زبان معیار این است که اسم مکانی که در زبان معیار ساخته می‌شود، قابل تصور و دارای مصداق بیرونی است. همانند: دانشکده، بتکده و... ولی در اشعار طالب اسم مکان ساخته شده قابل تصور و دارای مصداق بیرونی نیست. پسوند «کده» در اشعار طالب اغلب به اسم «معنا» می‌پیوندد و بیشتر بار معنایی «انتزاعی» دارد. مانند:

به کنج غمکده حیران نشسته بودم دوش

که لطمه‌ای به دلم از شب سیاه رسید

(همان: ۲۳)

چمن تربیتش فیض بهار است امید

کز ترنمکده بلبل آمل گردد

(همان: ۱۶۹)

کو جنونی که ز خلوتکده صاف دماغ

عقل را موی‌کشان تا سر دیوار برد

(همان:۵۰۳)

و نیز: مشربکده (همان: ٤١٧)، ظلمتکده (همـان: ٢٧٣)، شـوخکده (همـان: ٢٩٣) و...

این پسوند گاهی به اسم علم نیز می‌پیوندد:

ز بولهبکده دهر با عساکر شوم   سوی طواف گه مصطفی برون تازم
(همان: ٧٣٣)

پسوند «زار»

پسوند «زار»، پسوند مکان است که به انتهای اسـم ذات مـی‌پیونـدد و بـه معنـای انبوهی و فراوانی است. در اشعار طالب این پسوند دو نوع کاربر دارد. الـف) بـه اسم ذات می‌پیوندد ولی معنای معمول در زبان را ندارد. مانند:

عاشقان را نه همین آبله بر پای دل است
بلکه در هر بن مو آبله‌زاری دارند
(همان: ٤٠١)

چندی است که طبیعتم شوری نیست
وین اینه‌زار قدس را نوری نیست
(همان: ٩١٠)

شام غم کآشوب سودای تو مغزافشار شد
نو نیازان جنون را جیب دامن‌زار شد
(همان: ٤١٣)

ب) به اسم «معنا» می‌پیوندد و در معنایی «مجازی» به‌کار می‌رود. مانند:

چو مزرعی است ترا کینه‌زار سینه‌ی خصم
که چار فصل درو می‌کند چرا شمشیر
(همان: ١٠١٤)

صد بهار آرزو گلریز گشت و عاقبت
برنیامد بوی امیدی ز حسرت‌زار ما
(همان: ٢٣٢)

به دل چندین هزاران مطلب نابود می‌بینم

عدم‌زاری نهان در بخت یک موجود می‌بینم.

(همان: ٦٧٥)

پسوند «ـِ ستان»

این پسوند به کلمه می‌پیوندد و اسم مکان و زمان می‌سازد. پسوند «ـِ ستان» وقتی به اسم ذات می‌پیوندد بر بسیاری و انبوهی مکان دلالت دارد. مانند: گلستانف گورستان و... و وقتی با اسم «معنی» می‌آید به معنی محل و مکان است. مانند: فرهنگستان، دبیرستان و... در اشعار طالب این پسوند وقتی به اسم «معنی» می‌پیوندد، دلالت بر محل و مکان متصور ندارد، بلکه در معنی «مجازی» به‌کار می‌رود. مانند:

بس که بر دل زده‌ام ناخن الماس خیال

پیکرش از بن هر موی ملالستانی است

(همان: ۲۹۵)

در غمستانی که عشرت را نیابی خمنده‌روی

من به صد جوش تبسم گریه‌ی ماتم کنم

(همان: ٦٧٢)

پسوند «گاه»

پسوند «گاه»، وقتی به کلمه می‌پیوندد، اسم مکان و زمان می‌سازد. اسم مکان‌هایی که با این پسوند ساخته می‌شوند دارای مصداق‌های خارجی هستند. در اشعار طالب با این پسوند گاهی کلماتی ساخته شده‌اند که دارای معنایی «مجازی» و «کنایی» هستند. مانند:

به افسون‌گاه راه نرگس غماز خود می‌زن

مباداسحر چشمت پرده‌ی اعجاز بردارد

(همان: ٥٢٧)

روح اسماعیل در پرواز شوق

گرد هر بسمل‌گهی تسبیح خوان

(همان: ۷۹)

طالب به نسبت رخ آن مه به عیدگاه

چرخ از لب هلال ببوسد رکاب عیر

(همان:٤٥٤)

پسوند «ناک»

این پسوند به اسم معنی و ریشه مضارع می‌پیوندد و بر دارندگی و اتصاب، آمیختگی و اغوشتگی، نقص و عیب و کراهت و ناخوشایندی دلالت دارد. این پسوند وقتی با اسم «معنا» می‌آید، دلالت بر یک حالت روحی دارد، مانند: اندوهناک، بیمناک و... در اشعار طالب گاهی به اسم معنا می‌پیوندد ولی نشان دهنده‌ی حالت روحی و روانی نیست. مانند:

غنچه‌ی معنی تبسم‌ناک اید سوی لفظ

چون خیالم ارزوی گل بهدامانی کند

(همان: ١٦)

طالب آغاز فغان کرد همانا غم دوست

قفل شیون ز لب زمزمه‌ناکش برداشت

(همان: ۲۹۷)

پسوند «فام»

پسوند فام به اسم و صفت می‌پیوندد و بر »رنگ» دلالت دارد. در پیوند با اسم بیشتر با اسم رنگ‌ها و اسم‌های تزئینی و درخشان به‌کار می‌رود. دراشعار طالب کلماتی که با این پسوند ساخته می‌شوند گاهی به معنی «مانند و شبه» است؛ مانند:

خانه‌ی چشم کعبه فام ترا　　　　سرمه گل کرده‌اند و ساخته‌اند

(همان: ٤٦٣)

پسوند «وار»

در کتاب «فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان‌فارسی» موارد کاربرد پسوند «وار» این گونه امده است: دارندگی، شباهت، تقویت، اندازه، شماره، لیاقت، تقسیم و سهم و به معنی بار. (فرشیدرود، ۱۳۸٦: ٤۲) در اشعار طالب این پسوند سه نوع کاربرد دارد.

۱ـ به معنی «شباهت»

من آن فتاده ز پرواز طایرم که به غیرت

شکنج‌وار مرا بر شکست بال بخندد

(دیوان: ٤۲۲)

دوش ز گرمی طلب در ته پای آرزو

گوهر کام خویش را ابله‌وار سوختم

(همان: ٦۸۱)

۲ـ به معنی «مقدار و اندازه»

نوشخند صد هزاران غنچه‌ی باغ بهشت

از لب صبح امیدت یک تبسم‌وار باد

(همان: ۱۸۵)

سد هستی گر دلا خیزد ز راه

از تو تا او نعره‌واری بیش نیست

(همان: ۳۲۹)

۳ـ به معنی «دارندگی»

جمیله‌وار عروس جهان که چون طالب

طلاق گفته‌ی این شاهد جمیله منم

(همان: ۷٦٦)

نتیجه‌گیری

بررسی‌هایی که در این مقاله بر روی زبان شعر طالب آملی انجام شد، نشان می‌دهد علاوه‌بر این که طالب از طلایه‌دارن تغییر سبک هندی ـ حداقل در حوزه‌ی زبان ـ و از شاعرانی است که رنگ و اسلوب خاصی به زبان شعر این دوره بخشیده است. از جمله شاعرانی است که سیر تحول سبک هندی و جریان تکاملی آن در اشعارش به وضوح می‌توان مشاهده کرد. پژوهش حاضر هم‌چنین نشان می‌دهد هنجارگریزی زبانی و عدول از نظام حاکم بر زبان که در اشعار شاعران بزرگ سبک هندی وجود دارد، از همان اوایل شکل‌گیری این سبک در شعر شاعران برجسته‌ای همچون طالب به وجود آمده و بعدها فقط بسامد آن‌ها زیاد شده است.

منابع و مآخذ:

۱ـ آملی، طالب، (۱۳٤۸)، **کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی**، به اهتمام و تصحیح و تشحیه طاهری شهاب، تهران: کتابخانه سنایی.

۲ـ افراشی، آزیتا، (۱۳۸۸)، **ساخت زبان‌فارسی**، تهران: سمت.

۳ـ انوری، حسن، احمدی گیوی، حسن، (۱۳۷٤)، **دستور فارسی۲** جلد، تهران: فاطمی.

٤ـ خانلری، ناتل، (۱۳۷۷)، **تاریخ زبان‌فارسی**، تهران: فردوسی.

۵ـ دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۸۷)، **لغت‌نامه فارسی**، تهران: دانشگاه تهران.

٦ـ شفایی، احمد، (۱۳۸۳)، **مبانی علمی دستور زبان‌فارسی**، تهران: نوین.

۷ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳٦۸)، **شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)**، تهران: آگاه.

۸ـ طباطبائی، علاءالدین، (۱۳۸۲)، **اسم و صفت مرکب در زبان فارسی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۹ـ ----------------- (۱۳۸٤)، **دستور مفصل امروز**، تهران: زوار.

۱۰ـ کاظمی، محمدکاظم، (۱۳۸۷)، **کلید در باز: رهیافت‌هایی در شعر بیدل**، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

۱۱ـ کشانی، خسرو، (۱۳۷۱)، **اشتقاق پسوندی در زبان‌فارسی امروز**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۲ـ محمد حسین بن خلف تبریزی، (۱۳٤۲، **برهان قاطع**، تصحیح: دکتر محمد معین، تهران: کتابفروشی ابن‌سینا.

۱۳ـ معین، محمد، (۱۳٦۳)، **فرهنگ فارسی**، تهران: امیرکبیر.

۱٤ـ وفایی، عباسعلی، کوثرهبان، سیده، (بهار ۱۳۸۹)، «**بررسی چند شگرد صرفی ادبی‌ساز زبان در سروده‌های بیدل دهلوی**»، فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ٤۳.

بررسی تشخیص در غزل طالب آملی مطابق نظریّهٔ ساختارگرایان

احمد غنی‌پور ملکشاه[۱] ـ سیّدمحسن مهدی‌نیا چوبی[۲]

چکیـده:

ساختارگرایان، معتقدند که شاعر با در هم شکستن هنجار عادی زبان، آشنایی‌زدایـی مـی‌کنـد. آشنایی‌زدایی به دو شکل آشکار می‌شود: یکی، هنجارگریزی است؛ و دیگـری، قاعـده‌افزایـی. هنجارگریزی، انواعی دارد که یکی از مهم‌ترین گونـهٔ آن، «هنجـارگریزی معنـایی» اسـت کـه «تشبیه و استعاره» را شامل می‌شود و هر دو آرایه در غزل طالب آملی کـاربرد دارد. تـشخیص از زیر مجموعه‌های استعارهٔ مکنیّه است که خود گونه‌هایی دارد. بـه ایـن ترتیـب ایـن سـؤال مطرح می‌شود که آیا کاربرد «تشخیص» در غزل طالب آملی در حدّی است که بتـوان آن را از مختصّات سبکی این شاعر پرآوازه به حساب آورد یا نه؟ نویسندگان در این مقاله به تنوّع ایـن نوع هنجارگریزی و کارکرد زیباشناختی و هنری استعاره پرداختند و آن را بررسی نموده‌اند.

واژگان کلیدی:

غزل، طالب آملی، هنجارگریزی، تشخیص، سبک هندی.

۱ـ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

۲ـ دانشجوی دورهٔ دکتری دانشگاه مازندران.

مقدمـه

به اعتقاد لیچ (G.N.Leech)، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آن که قواعدی بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از دو شیوۀ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلّی خواهد یافت. لیچ، هنگام بحث دربارۀ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، محدودیّتی برای این دو قائل می‌شود. از نظر او، هنجارگریزی می‌تواند تنها تا بدان حد پیش رود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی، قابل تعبیر باشد. (صفوی، ۱۳۸۰: ٤١ـ٤٠). لیچ برای تمایز میان هر گونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد: ١ـ نقشمند باشد. ٢ـ جهتمند باشد. ٣ـ غایتمند باشد. هنجارگریزی، انواعی دارد که در ذیل به آن‌ها می‌پردازیم:

انواع هنجارگریزی:

ـ هنجارگریزی واژگانی: هنجارگریزی این است که شاعر از طریق آن، زبان خود را برجسته می‌سازد. بدین ترتیب که بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژۀ زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند.

ـ هنجارگریزی نحوی: شاعر می‌تواند در شعر خود با جا به جا کردن عناصر سازندۀ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد.

ـ هنجارگریزی آوایی: در این نوع هنجارگرایی، شاعر از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست.

ـ هنجارگریزی نوشتاری: گاه شاعر از نوعی هنجارگریزی در نوشتار سود می‌برد که معادل آوایی ندارد. به عبارت دیگر، شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد

که تغییری در تلفّظ واژه به وجود نمی‌آورد؛ بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید.

ـ هنجارگریزی معنایی: حوزهٔ معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیّت‌های خاص خود است.

ـ هنجارگریزی گویشی: شاعر، ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند. چنین انحرافی از زبان هنجار را هنجارگریزی گویشی می‌نامیم.

ـ هنجارگریزی سبکی: این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایهٔ اصلی شعر که گونهٔ نوشتاری معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتاری استفاده کند.

ـ هنجارگریزی زمانی: شاعر می‌تواند از گونهٔ زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار ببرد که پیشتر در زبان متداول بوده و امروز دیگر واژگان یا ساخت‌های نحوی مرده‌اند. این دسته از هنجارگریزی را باستانگرایی می‌نامند.

سبک هندی و طالب آملی:

سبک هندی، سبکی است در شعر فارسی که از اوایل سدهٔ یازدهم تا اواسط سدهٔ دوازدهم هجری در ایران و هند و آسیای صغیر معمول بود. با روی کار آمدن حکومت صفوی و رسمی شدن مذهب شیعه، شاهان صفوی جز شعرهای مذهبی به دیگر انواع شعر از جمله شعر درباری، عرفانی و عاشقانه بی‌توجّهی کردند و این باعث شد که شعر دیگر در انحصار طبقهٔ خاصّی نباشد و اصناف گوناگون مردم، مثل قَصّاب، بنّا، نعل‌بند و... به شعر و شاعری روی آورند. از سویی به دست نیامدن درآمدی از شعر مدحی، موجب شد که برخی شاعران برای گذراندن یا مال‌اندوزی به دربارهای عثمانی و بیشتر به هند روی آورند. کلیم

کاشانی، صائب تبریزی، طالب آملی، حزین لاهیجی، عرفی شیرازی و بیدل از معروف‌ترین شاعران این سبک‌اند. مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک، عبارتند از:

۱ـ استفاده از واژه‌ها و تعبیرهای عامیانه که نتیجه‌اش گسترش دایرهٔ واژگان شعر و کنار رفتن بسیاری از واژه‌های ادبی قدیمی از صحنهٔ شعر بود. ۲ـ نکته‌سنجی و دقّت در جزئیّات. ۳ـ دقّت در محسوسات روزمرّه و نفوذ در جوهر پدیده‌ها. ٤ـ بیان احساسات و عواطف و بینش شاعران دربارهٔ زندگی از طریق توصیف طبیعت. ٥ـ برتری عقل بر احساس در اغلب شعرهای این دوره بر عکس سبک عراقی. ٦ـ اظهار یأس و نامرادی. ۷ـ قالب مرسوم سبک هندی، غزلی است مرکب از تک بیت‌ها که با رشته‌ای از قافیه و یا ردیف به هم مربوط شده‌اند. ۸ـ بیت سبک هندی، دارای اسلوب معادله است. به این معنی که دو مصرع، نحو مستقلی دارند و هیچ چیز، آن‌ها را به هم مرتبط نمی‌کند و معمولاً در مصرعی اغلب مطلب معقولی گفته می‌شود و در مصرع دیگر یا تشبیه یا رابطهٔ لف و نشر متناظر، محسوس می‌شود. ۹ـ بی‌توجّهی به صنایع بدیعی. ۱۰ـ ایجاز یا بیان صور خیال در فشرده‌ترین و کوتاه‌ترین شکل کلام. ۱۱ـ مضمون‌آفرینی. ۱۲ـ استفادهٔ فراوان از تشبیه و استعاره و کنایه. ۱۳ـ اغراق. ١٤ـ تشخیص. ١٥ـ حسّامیزی. ١٦ـ تصویرهای پارادوکسی. ۱۷ـ رواج لغز و معمّا. به دلیل گستردگی حوزهٔ زمانی و مکانی سبک هندی، تنوّعاتی در این سبک پدید آمده که باعث پیدا شدن تمایزاتی میان شعر شاعران پیرو سبک هندی مقیم ایران و هند شده است. (انوشه و دیگران، ۱۳۷٦: ۷۹٦ـ۷۹٥)

در اشعار طالب آملی، آن دلدادهٔ شیرین سخن، همهٔ ویژگی‌های شعری مذکور، مشهود و هویداست؛ امّا آنچه که در این مقاله بدان می‌پردازیم، تشخیص یا آدم‌انگاری است که خود به شکل‌های متعدّدی در غزل طالب آملی به چشم می‌آید:

تشخیص:

در لغت به معنای «تمییز دادن» است؛ امّا در اصطلاح نقد ادبی به پیروی از منتقدان غرب به مفهوم قسمی استعاره به کار رفته است که به موجب آن، عناصر بی‌جان یا انتزاعی، صورتی انسانی، بَهیمی یا جاندار می‌یابند. اگرچه در کتاب‌های بلاغیون قدیم ایرانی، تشخیص به طور مستقل مطرح نشده است، آنچه آن‌ها در باب استعارهٔ مکنیّه یا استعاره بالکنایه گفته‌اند در غالب موارد با تشخیص برابر است. این نوع استعاره در ادبیّات ملل مختلف به اشکال متفاوت یافت می‌شود. در ادبیّات فارسی، کوتاه‌ترین شکل آن، همان استعاره بالکنایه و نوع گستردهٔ آن، توصیفاتی است که شاعران از طبیعت کرده‌اند. تشخیص، حدوداً از قرن چهارم به بعد در اشعار سرایندگان ایرانی ظاهر گردید. در اشعار منجیک ترمذی، شاعر نیمهٔ دوم قرن چهارم، تشخیص‌هایی یافت می‌شود؛ امّا منوچهری به نحو گسترده‌ای تشخیص را در خدمت توصیف طبیعت به کار گرفت و در این راه، اشعار او، نوعی بیان روایتی پیدا کرده است. برای مثال «شاخِ انگور کهن، دخترکان زاد بسی/ که نه از درد بنالد و نه بر زد نَفَسی». پس از او، اسعدی گرگانی، شاعر نیمهٔ نخست سدهٔ پنجم، تشخیص را در اشعار خود در حوزه‌ای حسّی و محدودتر به کار برده است؛ مثلاً، در این بیت دربارهٔ «شب» چنین می‌گوید:

«درنگی گشته و ایمن نشسته/ طناب خیمه را بر کوه بسته» (داد، ١٣٧٨: ٧٨ـ٧٧)

تشخیص که نوعی اِسناد مجازی و از مباحث فن بیان است، در ادبیّات فارسی و عربی، هم‌چنان که در سایر زبان‌ها به فراوانی به کار می‌رود، در ادبیّات غربی نیز از دیر باز به آن توجّه شده است. از جمله ارسطو در رساله‌ی «خطابه» به آن اشاره کرده و به نوعی، آن را نیروی حرکت و حیات بخشیدن به اشیا خوانده است. (میرصادقی، ١٣٧٦: ٧٠). تشخیص از انواع مجاز است و آن، بخشیدن خصایص انسانی به امور انتزاعی و موضوعات غیرانسانی است. به نظر دکتر

شفیعی، تعبیر vivdness که به معنی مطلق زندگی بخشیدن به اشیا است، با آنچه ما به عنوان تشخیص از آن سخن می‌گوییم، تناسب بیشتری دارد. (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۱۲٤). در فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی آمده است: «تشخیص، برابر واژه‌ی personification و یونانی prosopopeion در لغت به معنی تغییر دادن و شخصیّت بخشیدن و در اصطلاح بیان و نقد ادبی، انتساب ویژگی یا احساسات انسانی به اشیای بی‌جان، موجودات غیر بشری، یا اندیشه‌های انتزاعی است. (انوشه و دیگران، ۱۳۸۱: ۳٦۱).

دکتر شمیسا، این نوع هنجارگریزی را «انسانوارگی» یا «استعاره‌ی انسان‌مدار» یا «انسانواره» یا «جاندارپنداری» یا «جاندارانگاری» می‌نامد. (شمیسا، ۱۳۷٦: ٦٤).

استاد شفیعی کدکنی در کتاب «بیدل، شاعر آینه‌ها»، این هنجارگریزی را «تشخیص» نامیده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ٦۰).

آدم‌انگاری در غزل طالب آملی به چهار شکل هویدا می‌شود: ۱ـ تشخیص فعلی. ۲ـ تشخیص خطابی. ۳ـ تشخیص با صفات انسانی. ٤ـ تشخیص اضافی که معمولاً یکی از اعضا یا ملایمات انسانی به شکل مضاف در ترکیب اضافی (استعاری) قرار می‌گیرد که در ذیل ضمن بر شمردن آن‌ها، کارکرد هنری و زیباشناسی آن‌ها را هم می‌آوریم:

۱ـ تشخیص فعلی:

در این نوع آدم‌انگاری معمولاً عملی انسانی با فعل و گزاره به نهادی غیر از انسان ربط داده می‌شود. در بین انواع تشخیص در غزل طالب آملی، این نوع، پربسامدترین است که تعدادی از آن‌ها را نقل می‌کنیم:

طالب آملی که هم درد فراق را چشیده و هم درد غربت را، آن قدر دل پَریش و آزرده‌خاطر است و آن قدر خروش سر می‌دهد و یا رب یا رب می‌کند که حتّی صبح برای در امان ماندن از فریاد و خروش شاعر، پنبه درگوش خود می‌کند:

ز بیـدلانِ سحـرخیـز کیست جـز طالـب

که صبح، پنبه به گوش از خروش یا رب اوست

(غزلیّات، ص ۳۵۰)

آن هنگام که مَیِ بی‌سخن، سخن می‌گوید (پارادوکس) و نـی بـه دل‌هـای شـنوندگان چنگ می‌اندازد (به ایهام: ۱ـ دل‌ها را می‌خراشد. ۲ـ در دل‌ها می‌نشیند.) هنجار عـادی زبان در هم می‌شکند و هنجارگریزی شکل می‌گیرد و آشنایی‌زدایی، رخ می‌نماید:

آن بی‌سخن که هست سخن آفرین، مَی است

و آن بی‌زبان که چنگ به دل‌ها می‌زند، نی است

(غزلیّات، ص ۳۵۱)

شاعر آواره در سرزمین غربـت، همـسایه‌ای دارد کـه ناخواسـتنی اسـت. غـم در همسایگی دل شاعر، ساکن شده اسـت و روح لطیـف شـاعر را آزرده و او را بـه فریـاد و خـروش واداشـته اسـت. سـاکن شـدن غـم در همـسایگی دل شـاعر، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است:

بس خروشیدم و از ضعف به گوشش نرسید

غم که همسایهٔ دیوار به دیوار دل است

(غزلیّات، ص ۳۰٦)

در باور قُدما، فلک در سرنوشت انسان‌ها دخیل بود؛ امّا راضی به چیـزی بـودن و تشنهٔ خون کسی بودنِ فلک، جز در زبان فراهنجار و عـالم شـعر، معنـایی نـدارد. نسبت دادن این گونه اعمال به فلک؛ یعنی، آشنایی‌زدایی:

فلک راضی به قتل ماست هیهات　　　　محیطی، تشنهٔ یک قطره خون است

(غزلیّات، ص ۲٦۷)

موی کسی را گرفتن و با قهر و غضب کشیدن، کار انسان‌های سنگدل است. حال آن که در پندار شاعر، روزگار بی‌رحم با او چنین می‌کند:

من، زلفِ یار می‌کشم و دستِ روزگار　　　　موی جَبین گرفته به خون می‌کشد مرا

(غزلیّات، ص ۲۲۸)

معمولاً هنگامی که انسان، خشمگین است و یا از کسی، متنفّر، بر روی بدخواه خود، آب دهان می‌پاشد؛ ولی در خیال شاعرِ نازک اندیش، اَجَل بر روی لطیف شاعر، آب دهان می‌پاشد. بدین گونه شاعر در بیت زیر، آشنایی‌زدایی را آشکار می‌کند:

اَجَل، آب دهان بر رویم افکند   مرا چون دید زخم کاریی نیست

(غزلیّات، ص ۲۷۳)

شاعر نازک اندیشِ دور از وطن، هر حلقه و شکن زلف یار را چشمی می‌پندارد که این چشمان با حسرت و دردمندی نگران رخسار یارند (به ایهام، نگرنده هم می‌تواند باشد). این گونه تصویر شاعرانه در واقع هنجارگریزی فرمالیست‌ها نام دارد.

هر حلقهٔ زنجیر سر زلف تو، چَشمی است

کآن چشم به روی تو به حسرت نگران است

(غزلیّات، ص ۲۹۹)

طالب آملی که زَهرِ غربت را چشیده، آن قدر طبع لطیف و خوی مهربان دارد که می‌فرماید اگر محبوب اشارتی بکند، حتّی من، اجل را ناامید نمی‌کنم و جان را ناامید نمی‌کنم و جان را به او می‌بخشم:

اجل اینک به سَرَم تاخته، جان می‌طلبد   ناامیدش نکنم گر ز تو ایمایی هست

(غزلیّات، ص ۲۹۱)

شاعر نازک‌خیال و سوسن‌زبان، آن قدر شیرین‌سخن است که طوطی خوش‌سخن به نزد او برای زمین‌بوسی می‌آید و طرز سخن‌گویی از او می‌آموزد. این گونه پند از شاعرانه همان، برجسته‌سازی است:

طوطی به زمین‌بوسِ من از باغچهٔ قدس   با مُهر زبان آمد و طرز سخن آموخت

(غزلیّات، ص ۳۱٤)

«گریه» به استقبال شاعر آواره از وطن، آمده است و این، نتیجهٔ آه و نفرین کسی است که گریبانگیر طالب آملی شده است. شاعر در این بیت با استفاده از هنجارگریزی معنایی، گونه‌ایی تجسّم خلق کرده است:

گریه مـی‌آید به استقبـال چشـم، این آه کیست؟

این گل خون‌گرد این صحرا، شهادتگاه کیست؟

(غزلیّات، ص ۳۲۶)

در بیت زیر، «آه» می‌خواهد و به عرش می‌رود. علاوه بر این که دنیـای غـم‌آلـود شاعر را آشکار می‌سازد. در واقع، هنجارشکنی شاعر را هم نشان می‌دهد:

آهم اگر به عرش خواهد عجب مدار   بالا روی به طبع، تقاضای آتش است

(غزلیّات، ص ۳۲۶)

شاعر در بیت زیر، «ناکارآمد بودن عقل» را بیان مـی‌کنـد. نـادان شـمردن عقـل و خردمندی در واقع، گریز است از هنجار عادی زبان و آشنایی‌زدایی:

عقل چون با عیشِ جاهل، صرفه در دانش ندید،

گِرد نادانی برآمـد، تَـرکِ دانایی گـرفت

(غزلیّات، ص ۳۳۳)

یا در بیت زیر، روی گردانی غم از هر کس و روی آوردن آن به شـاعر، در واقـع هنجارگریزی است با این عمل، شاعر برجسته‌سازی نیز نموده است. زیبایی بیـت در این است که روی گردانی غم از همه و روی آوردن بـه شـاعر از سـرِ مهـر و محبّت نیست:

غم ز هر کس رویگردان شد، به من آورد روی

کعبهٔ اندوه گویی بیت‌الاحزانِ من است

(غزلیّات، ص ۳۲۵)

از بین موجودات زمینی و خاکی، انسان است که دیگری را مَحرمِ اسـرار خـویش می‌سازد؛ ولی در زبان هنری شاعر، عشق، شاعر را امین رازهای خود می‌کند:

طالـب منـم کـه بدیـن مایـه اعتبـار   بـر گنـج‌های راز، امیـن می‌کند مرا

(غزلیّات، ص ۲۲۹)

طواف کردن، عملی است انسانی؛ امّا در دو بیت زیر، «ناز و آهو»، چنین عملی را انجام می‌دهند:

طواف اهل کعبه دیدی، هان! ببین گِـردِ چَشمـانـش، طـواف نـازهـا
(غزلیّات، ص ۲۳۸)

آهوی کعبه می‌کندش گِردِ سَر، طواف این صیدِ نیم‌کُشته ندانم شکار کیست؟
(غزلیّات، ص ۳۰۹)

۲ـ تشخیص خطابی:

در این نوعِ تشخیص، شاعر موجودات بی‌جان (غیر انسان) را مورد خطـاب قـرار می‌دهد. در هنجار طبیعی سخن، شخصی شـخص دیگـر را مـورد خطـاب قـرار می‌دهد ولی طالب آملی با نوعی تَجاهلُ العارف، اشیا و موجودات دیگر را مـورد خطاب خویش قرار می‌دهد و با آن‌ها به گفتگو می‌نشیند. به زبان دیگر، آن‌هـا را جاندار و صاحب عقل و خرد می‌پندارد. این نـوع هنجـارگریزی در غـزل طالـب آملی هم کاربرد زیادی دارد.

در پندار شاعر، روزگار درک و شعور دارد و شاید از باور قُدما سرچـشمه گرفتـه باشد؛ امّا منادا ساختن روزگار؛ یعنی، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی:

مرد تمیز، مرتبهٔ خار و گل نه‌ای ای روزگار! این همه ناآگهی چراست؟
(غزلیّات، ص ۳۴۸)

در بیت زیر، شاعر، «مَی» (= باده) را مخاطب خویش می‌سازد و با استفاده از باور قدما (که هر کس پـری‌ای دارد و جـادوگر مـی‌توانـد آن را در شیـشه کنـد و...) می‌گوید که باید مَی را در پیاله ریخـت و از لـب گذرانـد و در رگ و پـی خـود جای داد:

ای مَی! پری نه‌ای، ز چه در قیدِ شیشه‌ای؟
بگذر ز لب که جای تو اندر رگ و پی است
(غزلیّات، ص ۳۵۱)

زمانی که شاعر موجودات غیر انسانی را مخاطب می‌سازد، از دیـد روان‌شـناختی، بیانگر تنهایی و بی‌کسی اوست، گرچه ممکن است شاعر زن و فرزند هـم داشـته

باشد. در بیت زیر، بخت و اقبال، لاف و گزاف می‌زند که من شجاع و بـی‌بـاکم؛ حال آن که در مقابل عزم استوار شاعر، روبهی بیش نیست:

ای بخت پرُ مـلاف که مـن شیـرِ شَـرزه‌ام

ای شیر شَرزه! با مَنَت این روبهی چراست؟

(غزلیّات، ص ۳٤۸)

شاعرِ آزرده‌خاطر که هم درد عاشقی، او را گرفتار کرده و هـم مـار غربـت، او را گزیده است، انگار تاب و تحمّل خود را از دست داده است و آرزویی جز مـرگ و نابودی ندارد:

من خـود از شـوقِ مـلاقات تو در پـروازم

ای اجل! این همه تعجیل و تقاضای تو چیست؟

(غزلیّات، ص ۳۹۳)

غم و اندوه در غربت، گریبـانِ شـاعرِ خـوش‌ذوق آملـی را گرفتـه اسـت و رهـا نمی‌کند. شاعر، او را مخاطب خویش می‌کند و از او درمی‌خواهد کـه کمتـر او را آزار دهد و بخت سیاه شاعر را شکنجه دهد:

ای غمم! چه می‌شود ز تو، کم خون دل بریز

و آن گنـــه بـه گـــردن بخـت سیـــاه نــه

(غزلیّات، ص ۸٤۰)

«دل» در پندار شاعر، صاحب هوش و خـرد اسـت. بـدین جهـت او را مخاطـب خویش می‌سازد و با او به گفتگو می‌نشیند. دل شاعر که پُر از درد و ماتم است:

ای دل نهان ز غیر چو بوی زمین دوست

لختـی ز جـان نشـانه بـر آن بـوسـه‌گاه نه

(غزلیّات، ص ۸٤۱)

در بیت زیر هم شاعر دردمند و آزرده به دلِ خود، دلداری می‌دهد و از او مـی‌خواهـد که ملول و غمگین نباشد و بار غم را تحمّل کنـد. هنجـارگریزی شـاعر، بـسیار قابـل

توجّه و درنگ است؛ زیرا در سنّت شعری معمولاً شاعران از دل خود شِکوه و شکایت می‌کنند؛ امّا دلدادهٔ آملی به دل خود، آرامش خاطر و تسلّی می‌دهد:

ای دل! ملول بهر چه‌ای از شکستِ خویش
آخِر سفالِ میکدهٔ جام جم نه‌ای

(غزلیّات، ص ٨٤٦)

در بیت زیر، شاعر دردمند و سوخته دل، شمع را مورد خطاب قرار می‌دهد و از تاب و تحمّل شمع به وجد آمد و سرگرم تحسین او گردید و بدین شکل آشنایی‌زدایی نمود:

ای شمع! گِردِ سوز تو گرم که چون پسند
ننشست شعلهٔ جگرت تا نسوختی

(غزلیّات، ص ٨٨٣)

طالب آملی در بیت زیر علاوه بر این که پریشانی زلف یار را چون مار می‌پندارد که زلف یار را می‌گزد، زلف یار را آدم می‌پندارد و با حرف ندا، صدایش می‌زند و با این کار، هنجارگریزی می‌کند:

ای زلف یار! باز پریشانیت گزید
گویا شگون نداشت ملاقات شانه‌ات

(غزلیّات، ص ٢٧٢)

در بیت زیر، شاعر دردمند و جان‌فگار با استفاده از پارادوکس و مخاطب قرار دادن خار، هنجارشکنی می‌کند و می‌گوید: ای خار! بر تو مژده باد که اگر دامانی برای پاره کردن نیست؛ کف پایی برای خلیدن وجود دارد:

مژده، ای دل! خارِ رَه عشق که این شیفته را
طرفِ دامانی اگر نیست، کف پایی هست

(غزلیّات، ص ٢٩١)

دلداده‌ی آملی، دل را انسان فرض می‌کند و به او می‌گوید: ای دل! تو چه گوهری هستی که حتّی بین زیبارویان بر سر تو سخن به میان می‌آید:

چه گوهری تو، ندانم دلا! که بیگه و گاه

میان نوش‌لبان بر سَرِ تو، صحبت‌هاست

(غزلیّات، ص ۲۷۰)

در پندار ایرانیان، هما، مرغ سعادت و خوشبختی است، و در غزل شاعر مورد نظر، خردمند و هوشیار است و بدین سان آن را مخاطب خود می‌سازد:

ای هما! داغ می‌شود کامت دور کاین استخوان، مکیدهٔ ماست

(غزلیّات، ص ۲٦۹)

شاعر جان‌فگار، در فراق یار می‌سوزد و هجران را مخاطب خود می‌سازد و می‌گوید: ای هجر! این همه جدایی و غم از مروّت و جوانمردی به دور است. پس به سر آی تا ما با وصال یار، شادمان گردیم:

ای هجر! مروّت است؟ مردیم تا چند شکنجهٔ دل ما

(غزلیّات، ص ۲۲۵)

۳ـ تشخیصی که با صفات انسانی ساخته شده‌اند:

در این نوع انسانوارگی یا تشخیص، صفت انسانی را برای موصوفی که انسان نیست می‌آورند. شاعر با آوردن این نوع تشخیص علاوه بر هنجارگریزی، عواطف درونی خود را نیز بازگو می‌کند. به زبان دیگر، صفاتی را که برای موجودات یا حتّی اعضای بدن خود می‌آورد، حالات درونی شاعر یا تصوّرات خود را بیان می‌کند که در ذیل نمونه‌هایی از این گونه هنجارشکنی را می‌آوریم:

خرده‌بینی و یا کوته‌نگری، صفتی است انسانی که در بیت زیر شاعر برای خوارداشت و تحقیر عقل و خرد، این صفت را به او نسبت می‌دهد و با این عمل، فراهنجاری می‌کند:

مَنَم که سُرمه‌کَشِ دیدهٔ یقین خودم بزرگ داشتهٔ عقل خُرده‌بینِ خودم

(غزلیّات، ص ۷۱۸)

صفاتی چون، خون‌آشام، غم‌آشام و...، صفتی است. انسانی که در بیت زیر به دل، نسبت داده شده است.

امشب هم شب دل غم‌آشام　　　لب بر لب آه آتشین است

(غزلیّات، ص ۲۶۳)

خویش و فامیل کسی بودن، ویژگی آدمیان است؛ امّا شاعر پریشان‌حال و آشفته‌خو، عنان اختیار خود را به دستِ «آشفته عقلی» سپرده است. «آشفته حالی» خود از نزدیکان و خویشاوندانِ جنون و دیوانگی است. این گونه به کارگیری زبان، هنجارشکنی را در پی دارد:

عنانم در کفِ آشفته‌عقلی است　　　که از خویشانِ نزدیکِ جنون است

(غزلیّات، ص ۲۶۷)

تمام غم‌ها و ماتم‌های دنیا فقط یک پدر و مادر دارد که هر دوی آن، طالب آملی است. در بیت زیر که بوی غم و اندوه از آن به مشام می‌رسد، شاعر به شکل ظریف و هنرمندانه می‌گوید که همهٔ غم‌های جهان در دل شاعر جای دارد و غم‌های عالَم چون کودکان، دست به دامان پدر و مادری به نام طالب آملی زده‌اند:

راست گویی پدر و مادرِ اندوه، مَنَم

دستِ غم‌های جهان، جمله به دامان من است

(غزلیّات، ص ۲۴۸)

عشوه‌گری و طنّازی، ویژگی دو پای خردمند است؛ امّا در اندیشهٔ ظریف شاعر، آسمان و فلک، عشوه‌گر است و همه را در دام عشوهٔ خود اسیر می‌کند:

تا قبلهٔ خویش نساختیمش　　　از عشوهٔ آمان نرستیم

(غزلیّات، ص ۷۰۷)

«شکیبا شدن» صفت فرزندان آدم است؛ امّا در شعر زیر به «اجل» باز خوانده شد؛ زمانی که اجل با دستانِ خود به پشتِ امل و آرزوی شاعر، ضربه‌ای زد و آن را در هم شکست و شکیبا و خاطر جمع شد. این گونه کاربرد سخن در واقع هنجارگریزی است:

دستِ اَجل که پُشتِ اَمل زد، شکیب یافت

یا رَب! شکسته باد که ما را کمر شکست

(غزلیّات، ص ۲۳۹)

در بیت زیر، شیرین‌سخن آملی، لزوم اخلاص و توکّل را با آدم‌وارگی و هنجارشکنی به زیبایی بیان کرده است:

از وَرطه میندیش که تا در کفِ اخلاص دامانِ توکّل بُوَد، امّیدِ نجات است

(غزلیّات، ص ۲۸٤)

عروس شدن یا داماد گردیدن، کار آدمیان است یا به زبانی دیگر، عروس یا داماد، صفتی است انسانی؛ امّا شاعر در بیت زیر، غمخوارگی خود را آن چنان زیبا بیان می‌کند که انگار شاعر را غم و اندوه احاطه کرده است:

طالب! ز بس عروسِ غم آورده‌ام به عَقد

تا حَشر هر شبی، شب دامادی است

(غزلیّات، ص ۲٦٥)

سرمستی و بی‌خبری، ویژگی برخی از انسان‌هاست؛ ولی در گسترهٔ شعر شاعرِ خیال‌پرور، چَشمِ یار، فتنه‌انگیز و مَست پنداشته شده است؛ علاوه بر این، این طفل (چشم یار) با همگان گستاخ و بی‌پرده است:

حَذَر از چَشمِ تو، شَرط است که آن، فتنهٔ مَست

طفلِ شوخی است که با پیر و جوان، گستاخ است

(غزلیّات، ص ۳۵۰)

در بیت زیر نیز، علاوه بر این که چشم یار، سخنگوست که گستاخ و بی‌پروا نیز است. این شیوهٔ به کارگیری زبان، آشنایی‌زدایی است:

چَشمِ گویای تو با ما به زبان، گستاخ است

این غزالی است که با شیردلان، گستاخ است

(غزلیّات، ص ۳۵۰)

در دو بیت زیر، شاعر، دل خود را مسکین و بیچاره و بی‌شرم خوانده است و می‌گوید: درویش (دل شاعر) را مُصاحبتِ پادشه (دوست) کافی و بسنده است:

کافی است اختلاطِ دلِ بینوا به دوست درویش را مصاحبتِ پادشه بس است

(غزلیّات، ص ۲۷۸)

چَشم نپوشد چسان از این دلِ بی‌شرم   آن که رُخش آفـریده رنـگِ حَنـا را
(غزلیّات، ص ۲۲۷)

دلدادۀ آملی با استفاده از تشبیه مُرکّب، هنجارگریزی کرده است؛ بدین صورت که گستاخی شعلۀ آتش در رابطه با خار و خاشاک را به گستاخی تاب و تـب عـشق در برخورد با دلِ شاعر مانند کرده است:

شعله با خار و خس خشک بود چون گستاخ
با دلم، تاب و تبِ عشق چنان گستاخ است
(غزلیّات، ص ۳۵۰)

٤ـ تشخیصی که با آوردن یکی از اعضا (ملایمات) انسان سـاخته مـی‌شـود (اضافه‌ی استعاری):

این نوعِ هنجارگریزی در غزلیّات طالب آملی معمولاً به شـکل ترکیـب اضـافی و با یکی از اعضا یا ملایمات انسانی ساخته می‌شود. شاعر با آوردن اعضای انسانی به همراه امور محسوس و غیر محسوس بـه هـر چیـزی کـه بخواهـد، تـشخّص می‌بخشد و باعث آشنایی‌زدایی می‌گردد. نمونه‌هایی از این نوع هنجارشکنی‌هـای شاعر را ذکر می‌کنیم:

دلداده‌ی آملی، محبوبی بسیار زیباروی و دلربا دارد که حتّی آینه وقتی او را ببیند، پلک بر هم نمی‌زند تا لحظه‌ای از دیدارش محـروم نـشود. آدم‌انگـاری و تجـسّم بیت زیر حیرت‌انگیز است تا حدّی که می‌توان تابلویی زیبا و هنری از این بیـت، خَلق کرد:

دو پلکِ آینه بر هم نمی‌خورَد هرگز   به عَهدِ جلوه‌ی او دیده تماشایی است
(غزلیّات، ص ۲٦٦)

در پندار شاعر، وفا که هنوز طفل است (در این عهد مسبوق به سابقه نیست)، در حال جان کَندن و مُردن است (رسم وفا دارد برچیده می‌شود)؛ به زبان دیگر، هم برای وفا، آغوش در نظر گرفته و هم آن را در حال جان دادن، تصوّر کرده است:

طفل آغوش وفا نازاده در جان کندن است
در دیار عشق طالب مردن ناگاه نیست
(غزلیّات، ص ۲۳۹)

در بیت زیر، «هوس»، آدم و صاحب و دارندهٔ «لب» پنداشته شده است. گویی شاعر دارد حسرتِ کاری را می‌خورد. چون دل دادن به یاری سنگدل، لیک هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی او هویداست:

یاقوتِ لبِ هَوَس مکیدم الماسِ نهان در اَنگبین داشت
(غزلیّات، ص ۲۶۳)

خیال‌پرورِ دلداده برای شب، گیسو و برای صبح، جبهه و پیشانی در نظر گرفته و عروس خیال خود را زینت داده است:

ای تُهمتِ چین بسته به زلفِ شبِ اندوه یک باره ببین جبهه‌ی صبحِ طَربِ ما
(غزلیّات، ص ۲۲۴)

ظرافت طبع شاعر با تابلویی که در بیت زیر کشیده است، ستودنی است. شاعر، دل‌شکسته و آرزو بر باد داده است و برای این که مخاطب را از این موضوع آگاه سازد، آرزو را به بانویی زیبا مانند کرده است که به وصال آرزوهای خود نرسیده است؛ زیرا اگر به آرزوی خود می‌رسید، به جای «گزیدن»، «مزیدن» می‌آورد؛ هم چنان که مار، کسی را یک لحظه نیش می‌زند و رها می‌سازد، شاعر هم فقط لب زیباروی آرزو را گزیده است:

نامه‌ی هر هوس دریده‌ی ماست لب هر آرزو گزیده‌ی ماست
(غزلیّات، ص ۲۷۴)

در دو بیت زیر، طالب آملی برای «بهار» و «صبا»، که هر دو از موضوعات شعر غنایی‌اند و بر اهل فن هم پوشیده نیست، چشم در نظر گرفت. چشم بهار با

دیدن یار (شاخ گل) روشن شد و چشم صبا با غبـار برخاسـته از گـام‌هـای یـار، روشن شد. در بیت دوم، تناقض زیبایی هم به کار برده اسـت؛زیرا گـرد و غبـار، چشم را تیره و تار می‌سازد، حال شاعر ادّعا می‌کند که با گرد و غباری که یار بـه پا کرد، چشم صبا، روشن و دیده‌ور شده است:

ای شاخ گل! که چشمِ بهار از تو، روشن است
هر تیر بخت را شب تار از تو روشن است
(غزلیّات، ص ۳۰۷)

تا خاک پای خود به چمن برفشانده‌ای
چَشمِ صبا که داشت غبار از تو، روشن است
(غزلیّات، ص ۳۰۸)

در زبان هنری شاعر، حتّی رغبت و میل، هم کـام و دهـان دارد و ایـن کـام بایـد پیوسته، تلخ باشد، تلخی‌ای که شاعر با آن خو گرفته است و خواهـان درمـان آن هم نیست و این؛ یعنی، هنجارشکنی و برجسته‌سازی:

عـاشـقِ دَردیـم پـس بریـد دوا را　　　تلـخ مسـازیـد کـام رغبـت ما را
(غزلیّات، ص ۲۰۲)

سوسن‌زبانِ کوچیده به هند، می‌گوید که آسمان و فلک بر زمین، حسد مـی‌ورزد؛ زیرا یار و دلدار شاعر بر روی زمین به ناز و عشوه گام می‌زند و زمین هـم سـایهٔ محبوب شاعر است؛ ولی آسمان، فرسنگ‌ها با زیباروی شاعر، فاصله دارد. نسبت دادن ایـن نـوع عمـل انـسانی بـه آسـمان و در نظـر گـرفتنِ «خـاطر» بـرایش، هنجارگریزی نام دارد:

چون زمین را سر فراز سایهٔ آن سَرو دید
از حسد یا رب! چها در خاطر گردون شکست
(غزلیّات، ص ۲۵٦)

نازک‌خیالِ داغِ فراق‌دیده، زمانی که از ایران به هندوستان می‌کوچد، آرزوی دیدار یار دارد و او را آن چنان زیبا می‌پندارد و می‌گوید که هـر کـسی کـه از دسـتش،

ساغر بگیرد، به خاطر تماس با دستش، دستِ گیرنده، چون پنجه‌ی خورشید درخشان می‌شود:

خضر شد هر لب که کامی از لب او بر گرفت
پنجهٔ خورشید شد، دستی کز او ساغر گرفت
(غزلیّات، ص ٣٩٤)

در بیت زیر شاعر برای مژه «پا» در نظر می‌گیرد و با این کار هنجارگریزی می‌کند:

در کوی تو دوش از اثر تیزی خویت   پای مژه را بر دم شمشیر گذر بود
(غزلیّات، ص ٦٥٣)

در نگاه شاعرانه‌ی طالب، غیرت، دست دارد و حُسن، «سینه» این گونه کاربرد زبان، هنجارگریزی است.

دستِ غیرت آمد و چَشمِ تماشایی گرفت
بس که در هر سینهٔ حُسنش، چراغی بر فروخت
(غزلیّات، ص ٢٣٤)

نتیجه‌گیری

بسامد زیاد هنجارگریزی معنایی در حیطه‌ی تشخیص در غزلیّات طالب آملی از ویژگی سبکی این شاعر پرآوازه است. شاعر، دلداده است و به خاطر همین با تمامی پدیده‌های خلقت به گفتگو می‌نشیند و همه را زنده و جاندار فرض می‌کند. از بی‌وفایی یار با باد صبا سخن می‌گوید و شب را که به گیسوی یار می‌ماند، گرامی می‌دارد. تشخیص در غزل طالب، گونه‌های مختلفی دارد که تمامی آن‌ها، ارزش هنری و زیباشناختی دارد.

منابع و مآخذ

ـ آملی، طالب، **کلّیّات اشعار (بی‌تا)**، به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب، انتشارات کتابخانهٔ سنایی، بی‌تا و بی‌جا.

ـ انوشه، حسن و دیگران (١٣٧٦)، **فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی**، ج ٢، سازمان چاپ و انتشارات.

ـ خلیلی جهان‌تیغ، مریم (١٣٨٠)، **سیب باغ جان**، چاپ اوّل، انتشارات سخن.

ـ داد، سیما (١٣٧١)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ اوّل، انتشارات مروارید.

ـ شفیعی کدکنی (١٣٦٦)، محمّدرضا، **بیدل شاعر آینه‌ها**، چاپ اوّل، انتشارات آگاه.

ــــــــــ (١٣٧٠)، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ چهارم، انتشارات آگاه.

ـ شمیسا، سیروس (١٣٧٦)، **بیان و معانی**، چاپ سوم، انتشارات فردوس.

ــــــــــ (١٣٨١)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ چهاردهم، انتشارات فردوس.

ـ صفوی، کوروش (١٣٨٠)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، ج ٢، چاپ دوم، انتشارات سوره.

ـ میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (١٣٧٦)، **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، چاپ دوم، انتشارات مهناز.

ـ غنی‌پور ملکشاه، احمد (١٣٨٥)، «**تشخیص در شعر پروین اعتصامی**» **کنگرهٔ بزرگداشت یکصدمین سال تولّد شاعر متعهّد، پروین اعتصامی**، دانشگاه اراک.

سیری در آفاق شعر طالب

راضیه فانی اسکی[۱]

چکیده:
محمد آملی متخلص به طالب از شاعران نام‌دار قرن یازدهم هجری است که از جور نامادری و عشق فراوان به زبان فارسی به سرزمین هند پناه برد. پس از سفر دور و دراز وارد دربار جهانگیر شد و به خطاب ملک الشعرایی خلعت امتیاز پوشید. با نگاهی به آثار طالب به خیال‌های تازه‌ای برمی‌خوریم که عناصر آن برای نخستین بار در شعر او راه یافته است و یا طالب با تلفیق خیال‌های قدما به شیوه‌ای نوین رسیده است. اوصاف طبیعت را به طرزی زیبا و زنده می‌توان در اشعار او دید.
این مقاله در پی کاوش افق‌ها و فضاهای جغرافیایی و هندسی در شعر طالب است. تصاویر و فضاهایی که از رهگذر اشعار بر روی خواننده گشوده می‌شوند. با این توضیح که فضاهای گسترده و باز هندسی تحت عنوان فضاهای جلوت و آفاقی و فضاهای بسته با عنوان فضاهای خلوت نام برده می‌شوند. افق در اشعار طالب یگانه است و در محور طولی تنها در اطراف گسترش می‌یابد. این امر موجب شکل‌گیری فضایی نظام یافته در آثار اوست. طالب علاقه‌ای وافر به خلق تصاویر گسترده و آفاقی دارد و بسامد فضاهای جلوت بسیار بالا و کاربرد فضاهای خلوت نادر است. ساختار مجاز بنیاد، فضای شعر او را به روایت نزدیک کرده است و این امر یکی از مهم‌ترین عوامل دل‌پسندی شعر اوست.

واژگان کلیدی:
طالب، فضا، خلوت و جلوت، مجاز بنیاد.

---

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمـه:

محمد آملی متخلص به طالب، از جمله شاعران نام‌دار قرن یـازده هجـری اسـت. طالب در سال ٩٩٤ یا به قولی ٩٨٧ هـق در یکی از دهکده‌های سرسبز آمل به نام ((کرچک)) دیده به جهان گشود و در سال ١٠٣٦ در کشمیر هند وفات یافت.

طالب از جمله دردمندترین شاعران سبک هندی است که از عشق آشوب آفـرین و آوارگی از جور نامادری به سرزمین با عظمـت هندوسـتان پنـاه بـرد.(انجـازی، ١٣٤٦، ج ١٥: ٥٦ و ٥١) علت مهاجرت او را می‌توان در این رباعی زیبا یافت:

«طالب» گل این چمن به بستان بگذار　　　بگذار که می‌شوی پشیمان بگذار

هندو نبرد به تحفه کس جانب «هند»　　　بخت سیه خویش به ایران بگذار

(٩٥٤)

ذهن هوشمند و با استعداد طالب او را بران داشت تا پـیش از بیـست سـالگی در علوم گوناگونی چون منطق، هندسه، هیـات، حکـم و عرفـان دسـتی قـوی یابـد. چنانچه خود می‌گوید: پا بر پایه اوج عشراتم (١٠)

تذکره نویسان تعداد ابیات دیوان او را از نه هزار تا پانزده هزار بیت ذکر کرده‌انـد اما نـسخه چـاپی او شـامل بیـست و دو هـزار و حـاوی قـصیده، ترکیـب بنـد، ترجیح‌بند، مثنوی، غزل، قطعه، رباعی و مفـردات اسـت. از مثنـوی‌هـای او یکـی منظومه‌ی کوتاه قـضا و قـدر (بـه بحـر هـزج مـسدس مقـصور یـا مخـدوف) و منظومه‌ی کوتاه دیگری بر همان وزن به نام سوز و گداز و یـک مثنـوی بـه بحـر متقارب به اسم جهانگیر نامه است. بخش اساسی و اصل دیوان طالب غـزل‌هـای اوست. میانگین غزل‌هایش حدود ١٠ بیت برای هر غزل است. اکثـر غـزل‌هـایش حدود ١٤ الی١٥ بیت دارند. از سویی کارهایی بـا ابیـات ٢،٤ یـا ٥ بیـت نیـز در دیوان او می‌توان یافت که همه بیت‌ها درسطحی عالی نوشته شده‌اند.گذشته از آن طالب٧٥٥ رباعی در موضوعات گوناگون دارد.

این طور به نظر می‌رسد که طالب در آخر عمر شروع به اصلاح و تقلیل ابیات خویش می‌نماید اما مرگ ناهنگام فرصت اصلاح سراسر دیوان را از او می‌گیرد. (اباذری، ۱۳۸۱: ۹۷)

هم چنان که در انتهای قطعه‌ای طولانی می‌فرماید:

باقی از سطرهای خویش بشوی　　　چند سطری به انتخاب برآر

مطالعه در شعر طالب بیانگر این امر است که او عمیقاً تبحری در درک و شناخت اشعار پیشینیان داشته و معلومات لازم را جهت پیشبرد هدف خویش کسب کرده بود. طالب خود صراحتاً به تأثیرپذیری خویش از اشعار استادانی چون سعدی و حافظ اشاره دارد و این که شاگرد مکتب آنان است.

ز شاگردان «سعدی» می‌شمارم خویش را اما

به جان در احترام «حافظ» شیراز می‌کوشم

(۷۷۳)

طالب علاوه بر این علوم، به آموزش اصول رزمی و سوار کاری و تیراندازی که مورد علاقه جوانان اشرافی بود پرداخت. این امر را از اشعار او می‌توان دریافت از جمله در قصیده‌ای که در ستایش غازی خان والی قندهار سرود چنین می‌گوید:

زچنگال شیراست پیکان تیرم　　　زنطع هژبرست توزکمانم

به جای سنان درخشنده یابی　　　طلوع سهیل از نی خیزرانم

کند طوق در حلق گردون کمندم　　　کشد میل در چشم اختر سنانم

نپوشم زره چون درایم به کوشش　　　که این شیوه ننگ است در دودمانم

طالب پس از سفر به دیار هند وارد دربار جهانگیر شد. چون جهانگیر از ذوق شاعری بهره داشت و نکته یاب و عالم بود، وی را مقام ملک الشعرایی ارزانی فرمود و در تاریخ ۱۰۲۶هـ.ق. طالب آملی به خطاب ملک اشعرایی خلعت امتیاز پوشیده (کی منش، ۱۳۷۵: ۱۰۴) از آن پس طالب در بیشتر سفرهای جهانگیری ملازم شاه بود. چنان که گوید:

طالب چرا به حمله نپیچید عنان چرخ		کاندر رکاب شاه جهانگیر می‌رود
(۲۹۱)

تخلص شاعری طالب آشوب بود چه در اوان شاعری و چه در دوران پختگی و بالندگی طبع چنان که در مطلع غزلی این کلمه را آورده است:

ای خوش آن سر که در او نشاهٔ سودایی هست
داغ آشوب از او بردل شیدایی هست
(همان: ۲۹۱)

نگاهی به سبک شعر طالب

با اندکی درنگ و تفکر در اشعار طالب در می‌یابیم که استحکام و استواری طالب روی سبک‌های کلاسیک شعر ایران به نسبت از دیگران دیر پاتر است. طالب برعکس دیگران به آسانی تغییر سبک نمی‌دهد و مدت‌ها طول می‌کشد تا سبک هندی، را تجربه کند. تازه بعد از آن هم مشخص است که تا مدت‌ها از هر قطعه، غزل دریک یا دو بیت آن به تجربه به این سبک می‌پردازد.(اباذری، ۱۳۸۱: ۹۷) او همه جهش‌های ذهن را در شعر خویش پیاده کرد. ذهن رها و آزاد طالب پیوسته به دنبال ورود به دنیای شعری جدید و روشی نوین است. چیزی که خود نام آن را «طرز تازه» می‌نهد.

اگر با دیدی علمی نظری بر شعر طالب بیاندازیم خیال‌هایی تازه را در می‌یابیم که عناصر آن برای نخستین با در شعر او راه یافته است. و یا طالب با تلفیق خیال‌های قدما به شیوه‌ای نوین رسیده است. این شاعر بزرگ در مضمون آفرینی از جمله شاعران برجسته ادب فارسی است. صفت ممتازی که شبلی نعمانی در شاعری طالب ذکر می‌کند عبارت است از: ندرت تشبیه و لطف استعاره.(نعمانی، ۱۳۳٤ ج۳: ۱٥٦)

او از تصاویری محسوس و تجربی استفاده می‌کند بنابراین اوصاف طبیعت را به طرزی زیبا و زنده می‌توان در شعر او دید.

در شعر طالب نفوذ زندگی اشرافی کمتر مجال خودنمایی یافته است و با همه این که تربیت ذهنی او در دستگاه پادشاهان گورکانی شکل گرفت. گاهی از شکوه و جلال کاخ‌های سلاطین هند تبری می‌جوید و بر پایه درویشی خود می‌ایستد. (صفا، ۱۳۷۹: ٤٢٤)

طالب به سبب تأثیری که در تحول سبک شعر دوران صفوی دارد قابل توجه است. او در شمار کسانی است که شیوه‌ی شاعری را از آنچه دنباله‌ی سبک آغاز سده‌ی دهم محسوب می‌شد به جانب یک تحول سریع و تغییر قاطع بود که در همان سده‌ی یازدهم به ظهور شاعرانی چون: میرزا حلال اسیر، حکیم کاشانی و صائب تبریزی انجامید.(کی منش، ۱۳۷۵: ۱۱٤)

اگرچه خیال‌بندی و مضمون آفرینی بدیع طالب موجب کامیابی او بود اما گاه هم خیال‌های دور و دراز او از گنجایی لفظ خارج می‌شد و بیت‌ها یا نادرست و غیرملموس می‌شد و یا عالم خیال‌بندی در آن بسیار قوی بود. به این دلیل شاعران و ناقدان عهد بازگشت ادبی مانند آذر، شیوه‌ی او را شایسته‌ی شاعر فصیح نمی‌شمردند و افرادی مثل رضاقلی خان هدایت از آوردن نام او ابا کردند اما چه مبالغه گویان که مرتبه‌ی او را در رده‌های بالای فصاحت و ملاحت کلام نهادند و چه کسانی که او را مطرود کردند هر دو راه افراط و تفریط پیمودند. در دیوان طالب بیت‌های ناروا و نامفهوم یا بی‌مزه به چشم می‌خورد اما بیت‌های دل‌انگیز و بدیع بسیار زیبا فراوان دارد.

از ویژگی‌های بارز سبک هندی که می‌توان در دیوان طالب یافت، توجه به تشبیه‌ها و استعاره‌های مرکب، خیالی و وهمی و مبالغه در ایراد آن‌ها، به کاربردن ترکیب‌های فراوان تشبیهی و کنایه‌های دقیق و ارسال مثل و سعی در ایراد صنعت‌های لفظی است.

شعر آفاقی، شعر انفسی

در این مقاله مراد از آفاق، کاوش‌های فکری و فضاهای معنایی موجود در اشعار نیست بلکه همان‌طور که دکتر محمد حق‌شناس می‌فرمایند: «افق‌ها و فضاهای جغرافیایی و هندسی است که از رهگذر اشعار شاعر برروی ما گشوده می‌شوند.»(حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۴۷)

فضاهایی چون: «دم هیجا»، «میمنه»، «میسره»، «ماه فلک سیر» و «شامگه» در این دو بیت طلب:

شمشیر تو چون شیر شکاری دم هیجا　　　بر میمنه گاهی زده بر مسیر گاهی
تاماه فلک سیر به هر شامگه از ناز　　　مستانه به سر برشکند طرف کلاهی

دکتر حق‌شناس از فضاها و افق‌های بسته محدود به عنوان فضاهای «خلوت» و از فضاها و افق‌های گسترده و باز به عنوان فضاهای «جلوت» یاد کرده است.

با این مقدمه در این پژوهش غرض، آن است که دریابیم طالب از چه نوع فضاهایی در ساخت تصویرهای شاعرانه استفاده کرده است و به کارگیری این فضاها چه تأثیری در شیوه‌ی کلام او به جای گذاشته‌اند و آیا در بیان مفاهیم فکری خویش از فضاهای خلوت بیشتر مدد جسته است یا فضاهای جلوت؟ به این منظور، به طور گزیده و برای روشن شدن مبحث، فضاها در برخی ابیات نشان داده شده و به دنبال آن هر دو فضا را در یکی از قصائد طالب بر می‌شماریم.

۱- قطره‌های سحاب تربیتت　　　چون گهر، زیب افسرمت مرا
(۱۲۳)

شاعر تربیت ممدوح را به قطره‌های سحاب مانند کرده که همچون گهری موجب زینت افسر والامقامی اوست. واژه‌های «قطره» و «سحاب» که از ملازمات آسمان هستند از جمله فضاهای آفاقی و جلوت هستند.

۲- فلک جنابا ای شاهباز سایه‌ی تو　　　گشاده هم‌چون هما بال بر سرخورشید
(۱۳۰)

سایه به شاهباز مانند شده است که همچون هما بر سر خورشید بال گشوده است.

واژگان «فلک» و «خورشید» از فضاها و تصویرهای آفاقی‌اند و واژگان شاهباز، بال گشاده و هما که بر سر بلندی‌ها جای دارد بیت را سراپا آفاقی کرده‌اند.

۳- عید بیفروخت چهره‌ی باغ جهان را		آب زجوی بهار داد خزان را

(۱۳)

مثلا شاعردر عبارت بیفروخت (عید) به کمک استعاره‌ی تبعیه به تصویرسازی پرداخته و آمدن عید و خرمی و نشاط باغ را مژده می‌دهد. در این راه واژگان «بیفروخت»، «باغ»، «جهان»، «در آب»، «جوی»، «بهاری» و «خزان» همگی آفاقی و از لوازم و مستلزمات ساختن فضای باز گسترده در شعر هستند.

٤- ای مریم مسیح مکان، کز بساط نور		سجاده افکند به حریم تو آفتاب

(۱۲٤)

مریم مسیح مکان استعاره از ممدوح است. جایگاه مسیح در آسمان چهارم و در جوار خورشید است. واژگان «مسیح و مکان»، «بساط نور»، «سجاده افکندن» و «آفتاب» همگی آفاقی هستند و شاعر به کمک این تصاویر باز بر سطح اغراق کلام خویش می‌افزاید.

۵- با لباس یوسف گل کی می‌کند گرگ نسیم

آنچه ما در هجر با پیراهن خود کرده‌ایم

(۷٤۸)

طالب حتی در ابیاتی که رنگ غم و آشوب دارند و قصد دارد شوریدگی خویش را به تصویر بکشد نیز واژگان آفاقی را به استخدام می‌گیرد. در این دو تشبیه بلیغ «یوسف گل» و «گرگ نسیم» را مشاهده می‌کنیم که دریدن شاعر، پیراهن خویش را به تصویر می‌کشاند. اگر چه سخن از هجر است واژگان «گل»، «نسیم» و حتی «گرگ» از فضاهای جلوت و باز سخن می‌گویند.

٦- زالی نئی به معرکه اما به زور حرص		آماده مصاف هزاران تهمتنی

(۱۰۵۸)

«معرکه» و «مصاف» از فضاهای بازو آفاقی هستند.

۷- از آه ما رسید حرارت به کوه قاف زیـن شعلـه آشیـانـه عنقا بسوختیم
جج(۷۲۳)

در این بیت شاهد تصویر بسیار زیبایی هستیم. تعبیری شگرف و بـدیع از عنقـا و کوه قاف. سخن از آه و اندوه است اما اثری از کلمات و فضاهای بسته و خلـوت که از لوازمات سر در گریبانی و اندوه هستند نمی‌بینیم جز آشیانه که آن هم چون مختص پرندگان است می‌توان آن را در جرگه‌ی کلمات جلوت به حـساب آورد. واژگان «کوه قاف» (که نماد بلندی و متنع الوصول بودن است) «عنقا»، «شـعله» و «حرارت» همگی آفاقی هستند.

۸- افـروختـن و سـوختـن و جـامـه دیـدن
پیـروانـه زمن، شمع زمن، گل زمن آموخت
(۳١٤)

این بیت از جمله ابیات زیبایی است که به علت کثرت استعمال حکم مثـل سـایر یافته است. شاعر با به کارگیری صنعت لف و نشر مرتب به بیـان انـدوه خـویش پرداخته است. اما این سوختن و جامه دریـدن و درد جانـسوز را بـی‌پـروا فریـاد می‌کشد و سر در لاک تنهایی و انزوا فرو نمی‌برد.

«پروانه»، «شمع»، «گل» و حتی افروختن و جامه دریدن از مستلزمات باغ و جـزء فضاهای باز و گسترده هستند.

بررسی نوع افاق در قصیده‌ای از طالب

این ابیات از قـصیده‌ای گلچـین شـده اسـت در وصـف عیـد نـوروز و سـتایش جهانگیر:

شکـوفـه طـرب افشـانـد بر جهان نوروز
شکفته ساخت جهان را چو گلستان نوروز
صبا رسانـد بشـارت کـه هـم عنـان بهـار
رسیـد سـرو دستـــار گلفشـان نـــوروز

زبس نشاط فـراوان و عیش افـزون کـرد
شکســـت رونـــق بـــازار زعفـران نـوروز
همیشه گرچه به آیین و زیب بود ایـن بار
بـه رونقـــی دگـر آراسـته دکـــان نـوروز
چمـن که بود زلیخاوش از جهان شده پیر
به یـوسفـانه مـــی‌ساختش جـوان نوروز
چو وصف بزم شهنشه شنید در دم ساخت
قـدم ز چشم و به تعجیل شد روان نوروز
دو اسبه تاخت ز یک سال ره که زود رسد
به بـزم عیـش فـریـدون جـم نشان نوروز
بـه هـر زمـان کـــه ز ایـام عـــدل گـذرد
دو عیـد بـاد در اطـراف و در میان نوروز
بـود جمـال تـو نـوروز مـا کـه در معنـی
تو عید اهـل دلـی عیـد کـودکـان نـوروز
زمـان زمـان تـو بـاد از عیـــش نـوروزی
که صـد بهـار طـراوت بـرد از آن نـوروز
همیشـه تـا کـه ز دیـدار گـل کنند به باغ
بـــه نغمـــه طـــرب انگیـز بلبـلان نـوروز
چهـار فصـل جهـان بـاد تـــا بـــود ایـــام
به دشمنـانـت محـرم بـه دوستـان نـوروز

درون مایه‌ی اصلی این قصیده، اظهار شادی از آمدن بهار و خرمـی اسـت کـه بـا وجود مبارک شاه فرخنده پی قرین شده است.

بافت موضوعی قصیده: تمامی واژگان ملازم طرب و شـادی در ایـن ابیـات بـه زیبایی در کنار هم نشسته‌اند. و بر جلوه‌گـری نـوروز مـی‌افزاینـد ورود شـعر بـا

شکوفه‌ی طرب افشاندن نوروز و شکوفاندن جهان آغاز شده است. در بیت دوم پیک صبا به مدد نوروز آمد و به گلفشانی پرداخت. می‌بینیم که تصویر نشان داده شده در بیت اول همراه با حرکت شعر و در محور طولی اندک اندک بارزتر می‌گردد تا همه گوشه‌ها و جوانب آن در پیش روی خوانند قرار گیرد. در بیت سوم شاعر به عیش افزون، در نوروز اشاره می‌کند. و جوانب آن در پیش روی خوانند قرار می‌دهد. در بیت چهارم: در این سال دکان نوروز به زیب و زیوری هرچه تمام‌تر آراسته شده است. بیت پنجم: یکی دیگر از اسباب و ملازمات نوروز چمن است که دوباره جوانی از سرگرفت.

بیت شش: در بیت تخلص این نوروز است که به تعجیل به بزم، شهنشه می‌شتابد به این معنی که خرمی و نشاط سرتاسر بساط شاهی را فراگرفته است. بیت هفت: عید زیبای خرم نوروز با عید عدل شاه قرین شده است و این اوج شادی و بزم است. بیت هشت: با عبارات و تصاویری دیگر عیناً معنای بیت هفتم تکرار شده است. بیت نهم: نوروز عید کودکان و عدل شاه عید اهل دل. بیت ده: نوروز فرصت عیش است و هنگامه‌ی طراوت و تازگی همان گونه که زمان شاه عادل طراوت و عیش را با خود به همراه دارد. بیت یازده: بلبلان غزل خوان هنگام دیدار گل در باغ نغمه‌ی طرب‌انگیز سر می‌دهند. دوازده: چهار فصل جهان با وجود شاه جهانگیر پر از خرمی و نشاط است. با دقت در محور طولی ابیات در می‌یابیم که افق در شعر طالب که این قصیده نمونه‌ای از آن است یگانه است و معمولا متغیر نیست و تنها از هر سو گسترش می‌یابد و از اطراف در سطحی یگانه پیش می‌رود و در آن هر عنصری در کنار عنصر دیگر و همسطح و همنشین با آن‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه، فضایی نظام یافته. روشن و تقریبا خالی از ابهام در اشعار او به وجود می‌آید.

این همان است که «یاکو بسن» آن را ساخت «مجاز بنیاد» می‌گوید. این ساخت بر اصل همجواری استوار است و تکیه اصلی آن بر محور همنشینی و اصل ترکیب است.

رابطه‌ی جانشینی و همنشینی:

سوسور اصلی را که ساختار درونی اثر را مشخص می‌کنند به دو مقوله روابط جانشینی در روابط همنشینی در نظام زبان تقسیم می‌کند. هر ارزش زبانی در یک نشانه تجلی پیدا می‌کند که از رابطه متنی بر دلالت یک دال (نمودآوایی نشانه) و یک مدلول (تصویر ذهنی آن) شکل می‌گیرد. این ارزش را جایگاه و نقشی تعیین می‌کند که آن نشانه در نظام زبان دارد. رابطه‌ی نشانه‌ها با یکدیگر بر دو نوع است. یا جانشینی است یعنی رابطه‌ی میان عنصری که در زنجیره‌ی کلام حاضر است، با عناصر غایبی که می‌توانند جایگزین آن شوند یا همنشینی است؛ یعنی، رابطه‌ای که مبتنی بر حضور هم زمان عناصر در زنجیره‌ی کلام می‌باشد. (تو دوراف، ۱۳۷۹: ۳۲)

مثلا در جمله‌ی: علی به مدرسه می‌رود. واژه‌های «علی»، «مدرسه» و «می‌رود» رابطه‌ی همنشینی برقرار کرده‌اند. در این جمله به جای علی می‌توان از کلمات «محمد»، «کسی» و... استفاده کرد و به جای «مدرسه»، کلمات «دانشگاه»، «اداره» و... را جانشین ساخت. هر گروه از این کلمات که باهم رابطه‌ی جانشینی دارند. در یک مقوله‌ی دستوری چون اسم، فعل و... دسته‌بندی می‌شوند. این دو رابطه در زبان‌شناسی به صورت یک اصل درآمده و در توصیف همه‌ی جنبه‌های زبان و در سطوح واجی، تکواژی، نحوی و معنایی کارایی دارد. از این روست که اساس طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل زبان، در همه‌ی مکتب‌های ساختارگرایی قرار گرفته است.

یکی از خصوصیاتی که زبان شعر را از زبان عادی متمایز می‌کند، ترکیبات بدیع آن با در واقع، روابط همنشینی تازه‌ی میان واژه‌هاست. مثلا در زبان فارسی معیار کلماتی که می‌توانند به جای نقطه‌ها در جمله «در اتاقی که به اندازه‌ی یک... است» قرار بگیرند، کلماتی‌اند مانند«قفس»، «دریا»، «بیابان»، «میدان» و بنابراین اگر کسی بگوید «در اتاقی که به اندازه یک قفس است» چیزی خلاف انتظار نگفته

است اما وقتی فروغ می‌گوید: «در اتاقی که به اندازه یک تنهای است»، آمدن کلمه‌ی «تنهایی» در این بافت غیرمنتظره بوده توجه شنونده را جلب می‌کند. (باطنی، ۱۳۵۵: ۱۵۵) جابه‌جایی در روابط همنشینی ممکن است مربوط به روابط نحوی باشد. برای مثال ترکیب نحوی «اسم+صفت+صفت+ی» در فارسی رایج است مانند: هوای خوش و فرح‌بخشی است» اما ترکیب «صفت+اسم+ی+است+صفت» نادر است. وقتی حافظ می‌گوید:

خوش هوایی است فرح‌بخش خدایا بفرست

نازنینی که به رویش می گلگون نوشیم

زبان او ما را تحت تأثیر بیشتری قرار می‌دهد.(باطنی، ۱۳٦۳: ۷۹)

گاه جابه‌جایی در محور جانشینی اتفاق می‌افتد و بدین وسیله از آن آشنایی زدایی می‌کند و ویژگی ادبی پیدا می‌کند. مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان

نیمه شب مست به بالین من آمد بنشست

کلمه‌ی «نرگس» به جای «چشم» به کار رفته است.

یاکوبسن براساس تمایز منش همنشینی و منش جانشینی عناصر زبانی، از کارکردهای مجازی زبان یاد می‌کند. به عقیده‌ی او یکی از مهم‌ترین مجازهای بیانی که در سخن ادبی و شعر نقش زیادی دارد، استعاره است که استوار است به شباهت عناصر و از این رهگذر به قاعده‌های جانشینی مربوط می‌شود. اما مجاز به ترکیب عناصر زبانی استوار است و از این مسیر به قاعده‌های همنشینی زبانی مربوط می‌شود.(احمدی، ۱۳۷٤: ۳۲۹)

رابطه‌های جانشینی و همنشینی که به ترتیب سطح واژگانی و نحوی را شامل می‌شوند از اصول کار ساختارگرایان می‌باشند. زیرا در رابطه‌ی اول محقق در پی دریافت علت و نوع گزینش واژه‌ها در محور جانشینی است. و در رابطه‌ی همنشینی و در محور همنشینی ساختارگرا نوع قرار گرفتن واژگان در کنار هم را مورد بررسی دقیق قرار می‌دهد.

با این تفضیل، خاطر نشان کردن این امر که ساختار مجاز بنیاد از ویژگی‌های اساسی آثار روایی است، باید بگوییم شعر طالب به خاطر دارا بودن ساخت مجاز بنیاد به فضای روایت بسیار نزدیک است. در نتیجه شعری است روان، زیبا و دلپسند.

استعاره‌ها، کنایه‌هایی که بیش و کم در حوزه‌ی خیال‌های شاعرانه قرار دارد با توسعه‌ی ردیف در شعر طالب گسترش بیشتر می‌یابند. واژه‌ی نوروز با افعالی چون «دواسبه تاختن»، «زود رسیدن»، «شکفته کردن»، «شکوفه‌ی طرب افشاندن»، «بازار شکستن»، «جوان ساختن»، «روان شدن» و... از آن‌جایی که نوعی هنجار گریزی در سطح همنشینی است موجب قاعده افزایی شده و بر ارزش هنری شعر افزوده است.

تمامی واژگان به کار رفته شده در این ابیات آفاقی هستند که عبارتند از: جهان (٤بار)، عیش (٣بار)، بازار، آراسته دکان، بزم (٢بار)، دواسبه تاختن، زمان (٣بار)، ایام (٢بار)، بهار، اطراف، عید (٢بار) و نمودار روح شاد شاعر در این قصیده هستند.

نتیجه‌گیری:

با بررسی اشعار طالب به چند نتیجه عمده می‌رسیم:

۱- افق در اشعار طالب عموماً یگانه است و تنها از هر سوگسترش می‌یابد و از اطراف در سطحی یگانه پیش می‌رود و در آن هر عنصری در کنار عنصر و همسطح و همنشین با آن‌ها قرار می‌گیرد. در نتیجه فضایی نظام یافته، روشن و تقریبا خالی از ابهام در اشعار او به وجود می‌آید.

۲- طالب علاقه‌ی بسیار زیادی در به کارگیری فضاهای باز و گسترده دارد که همگی از تصاویر آفاقی و فضاهای جلوت هستند. این امر در اشعار شاد و طرب انگیز به وضوح دیده می‌شود و شاعر حتی در اشعار غم‌گرا که سخن از درد و آه است نیز واژگان جلوت را برای ساختن تصاویر مورد علاقه‌ی خویش به کار می‌گیرد.

ساختار مجاز بنیاد زبان شعر او را به فضای روایت بسیار نزدیک کرده است. در نتیجه اشعار او روان، زیبا و دلپسند است.

منابع و مآخذ:

۱- آملی، طالب، ١٣٤٦، **کلیات اشعار طالب آملی**، تصحیح و تشبیه طاهری شهاب، تهران: انتشارات سنایی.

۲- اباذری، محسن، ۱۳۸۱، **طالب آملی**، انتشارات طوفان.

۳- بخاری، طلعت، ١٣٤٦، هلال، ج ١٥.

٤- احمدی، بابک، ١٣٧٤، **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

٥- باطنی، محمدرضا، ١٣٥٥، **مسائل زبانشناسی نوین**، تهران: آگاه.

٦- باطنی، محمدرضا، ١٣٦٣، **نگاهی تازه به دستور زبان**، تهران: آگاه.

٧- تودوروف، تزوتان، ١٣٧٩، **بوطیفای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.

٨- حق‌شناس، علی‌محمد، ١٣٧٨، **آفاق شعر سعدی و حافظ، سعدی‌شناسی**، دفتر دوم، به کوشش کوروش کمالی سروستانی، انتشارات بنیاد فارس شناسی.

٩- شبلی نعمانی، ١٣٣٤، **شعرالعجم**، ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، ج ٣، انتشارات ابن سینا، تهران.

١٠- صفا، ذبیح الله، ١٣٧٩، **تاریخ ادبیات**، ج٤، انتشارات فردوس.

١١- کی منش، عباس، ١٣٧٥، **"طالب آملی و صور خیال در شعر او"**، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی - **دانشگاه تهران**: شماره۲و۱.

بررسی استعاره در غزل‌های طالب آملی

سمیه فرازمند[۱]

چکیده:

استعاره از قدیمی‌ترین ادوار شعر فارسی، جزو ارکان اصلی محسوب می‌شده است، اما در سبک هندی با قوانین و معیارهای زیبایی شناسی جدیدی به شکلی خاص و متفاوت از گذشته، در شعر حضور می‌یابد. طالب آملی یکی از شاعران نوگرای سبک هندی است که در میان معاصرانش به استعاره پردازی شهرت دارد. توجه او به استعاره تا آن جاست که آن را اساس شعر می‌داند و شعر بدون استعاره را بی‌نمک می‌خواند و خود نیز در حد گسترده‌ای از این ابزار بیانی برای خیال‌انگیزی شعر خود بهره می‌گیرد. استفاده از استعاره توسط شاعری هم‌چون طالب که مدعی نوآوری و ابتکار است نمی‌تواند خالی از تازگی و خلاقیت باشد. هنر اصلی او در این زمینه مربوط به استعاره‌ی مکنیه است. او به خصوص با بهره‌گیری از تشخیص به شعر خود حیات و پویایی خاصی بخشیده است.

در این مقاله برآنیم با طبقه‌بندی و بررسی استعاره در شعر طالب با تکیه بر غزل‌های او، شگردها و نوآوری‌های او را در خلق این استعاره‌ها بیابیم.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، سبک هندی، استعاره، تشخیص.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

مقدمـه:

در میان اهل ادب تقریباً کسی نیست که این بیت را نشنیده باشد:

سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت

نمک ندارد شعری که استعاره ندارد

هرجا حرفی از استعاره است، این بیت دیده می‌شود، اما کمتر کسی می‌داند گوینده‌ی آن طالب آملی یکی از شاعران توانای سبک هندی است.باید گفت به ندرت کسی طالب یا شعر او را می‌شناسد. طالب یکی از شاعران طراز اول زبان فارسی در روزگار شکوفایی سبک هندی است که به دلیل قدرت سخنوری‌اش به مقام ملک الشعرایی دربار جهانگیرشاه، امپراتور بزرگ هند، رسیده است. او بسیار مورد توجه معاصرین خود بوده و تمام تذکره نویسان نیز او را به داشتن تیزهوشی و استعداد کم نظیر در سخنوری ستوده‌اند. اما در روزگار ما، او شاعری است گمنام.

در سال‌های اخیر عده‌ای از دوستداران طالب در صدد رفع این نقیصه برآمده، با چاپ مقاله و کتاب‌هایی به معرفی او پرداخته‌اند. مقاله‌هایی که فرامرز گودرزی در شماره‌های متعدد مجله‌ی هنر و مردم به چاپ رسانده و در نهایت گردآوری تمام این مقاله‌ها در کتابی با عنوان «شاعر هنرمندی که شایسته‌ی این فراموشی نیست» از جمله‌ی این کوشش‌هاست. همچنین محمدرضا قنبری یکی از همشهریان طالب آملی کتاب دیگری با عنوان «زندگی و شعر طالب آملی» یا «شاعر گل‌های آتش» به چاپ رسانده که در آن ضمن معرفی طالب، گزینه‌ای از زیباترین اشعار او را آورده‌است. همه‌ی این تلاش‌ها در جهت معرفی طالب و شعر او به خوانندگان، عملی است ارزشمند اما حقیقت آن است که در این کتاب‌ها بیشتر به شرح زندگی طالب پرداخته شده و هیچ یک به تحقیق در ویژگی‌های شعر او دست نزده‌اند. همه‌ی آنچه در کتاب‌های مختلف درباره‌ی

شعر طالب نوشته شده اظهارنظرهایی است کلی و فاقد تحقیق و پژوهش که در بسیاری موارد نیز تقلیدی است از نوشته‌ی پیشینیان درباره‌ی طالب.
باتوجه به کاستی‌های موجود در این زمینه بر آن شدیم که شعر طالب آملی را مورد تحقیق و پژوهش قرار داده، در این مجال اندک از میان ویژگی‌های شعر او، مهم‌ترین آن‌ها یعنی استعاره را که به آن نیز معروف است بررسی و تحلیل کنیم؛ البته به دلیل گستردگی حجم کار و کثرت شمار ابیات دیوان، ناگزیر شدیم دامنه‌ی پژوهش خود را به غزلیات طالب که آن هم قسمت اعظم دیوان او را تشکیل می‌دهد، تقلیل دهیم.

تعریف استعاره

استعاره در لغت مصدر باب استفعال است، یعنی، عاریه خواستن چیزی به جای چیزی دیگر و در بلاغت مقصود از آن به کار بردن واژه‌ای است به جای واژه‌ای دیگر: زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقه‌ی مشابهت واژه‌ای دیگر به کار می‌برد.
«یکی از پریشان‌ترین تعریف‌ها، در کتب بلاغت پیشینیان، تعریف استعاره است. تعریف‌های مختلف و نمونه‌های گوناگونی که از این کلمه در آثار متقدمان آمده، نشان می‌دهد که ایشان همواره درباره‌ی مفهوم و حوزه‌ی معنوی این کلمه متزلزل بوده‌اند. بعضی هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد، استعاره دانسته‌اند»[1]، «از علمای دوره‌ی اسلامی نیز بعضی بر این عقیده‌اند که: تشبیه بر دو گونه است: تشبیه تام و تشبیه محذوف. تشبیه تام، تشبیهی است که فقط مشبه به یاد شود و استعاره خوانده می‌شود و این نام را بدان سبب بر آن نهاده‌اند که تفاوتی باشد میان آن با تشبیه تام وگرنه بر هر دو نوع می‌توان نام تشبیه

۱- صور خیال، شفیعی کدکنی،ص ۱۰۷

نهاد.»[1] بعضی نیز «گفته‌اند دلالت تشبیه دلالت وضعی است ولی دلالت استعاره دلالت عقلی است و از همین روی در حوزه‌ی مجاز قرار می‌گیرد و مهم‌ترین شاخه‌ی مجاز به شمار می‌رود.»[2]

بسیاری از بلاغت‌نویسان جدید و قدیم،استعاره را زیباترین و خیال‌انگیزترین صنعت بیانی دانسته و درباره‌ی رمز زیبایی و تأثیر آن به تحقیق و پـژوهش پرداخته‌اند. ارسطـو در خطابه (فقره ٦ فصل ١١ کتاب ٣) می‌گوید: «آن چه در بیشتر عبارت‌های بلاغی انگیزه‌ی مسرت است، منشأ آن استعاره Metaphor است و مقداری ابهام و پیچیدگی که مخاطب بعداً آن را درمی‌یابد.»[3] سخنوران اروپایی استعاره را «اصلی‌ترین شکل زبان مجازی»[4]، دانسته‌اند و معتقدند آن ابزاری است برای گریز از واقعیت مبتذل. دانشمندان اسلامی نیز درباره‌ی فضیلت استعاره بسیار سخن گفته‌اند؛ اهمیت و اعتبار این ابزار بیانی در نظر آن‌ها چنان بود که در تعریف ابن خلدون از شعر می‌خوانیم: «شعر کلامی است مبتنی بر استعاره و اوصاف... »[5]

استعاره در سبک هندی

شاعر در سبک هندی در پی نوآوری است. او می‌کوشد چیزی متفاوت از آن چه در آثار متقدمان می‌بیند، بیافریند. پس تا حد امکان از اصول شعر کلاسیک که با ذوق او همخوانی ندارد دوری جسته، با وضع قوانین جدید طرزی تازه برای شعر خود ایجاد می‌کند. شاعران این دوره از هرگونه وضوح و روشنی و سادگی و بی‌پیرایگی که در شعر گذشتگان دیده می‌شود، احتراز کرده در حرکتی مخالف به سوی انواع پیچیدگی و ابهام و غرابت در کلام پیش رفته‌اند.

١- همان، ص ١٠٩، به نقل از بدوی طبانه، البیان،١٣٠

٢- همان، ص ١١٠

٣- صور خیال، شفیعی کدکنی، ص ١١١

٤. استعاره،ترنس هاوکس، ص١٢.

٥. کلیات اشعار طالب آملی، ص –٤٤٧، ب ١٠٠٤٦

اصطلاحاتی همچون «طرز تازه» و «روش تازه» که در دواوین شعر و تذکره‌های این دوره بسیار دیده می‌شود، ناظر به همین حرکت آگاهانه شاعران به سوی ابتکار و نوآوری است. بسیاری از شاعران خود را صاحب طرز تازه معرفی کرده و به این شیوه‌ی خود افتخار کرده‌اند، به تبع آن‌ها، تذکره نویس‌ها نیز به تازه-گویی شاعران پرداخته در بسیاری موارد آن را ستوده‌اند و در برخی موارد نیز بر آن خرده گرفته‌اند.

به طور خلاصه، منظور از طرز تازه در این دوره، شیوه‌ای از شعر است که مبتنی بر تخیلات انتزاعی، معانی نازک و استعارات غریب و ابهام‌های پیچیده است. یکی از عناصر بنیادین این طرز، استعاره است.گرایش و توجه شاعران این دوره به استعاره چنان است که این عصر را عصر استعاره‌گویی نیز نامیده‌اند.

استعاره از قدیمی‌ترین ادوار شعر فارسی، جزو ارکان اصلی شد محسوب می‌شده است، اما با گذر چندین قرن که همراه با ظهور و زوال سبک‌های مختلف است تغییر و تحولاتی در آن راه می‌یابد تا به سبک هندی می‌رسد و در این دوره با قوانین و معیارهای زیبایی‌شناختی جدیدی، به شکلی خاص و متفاوت از گذشته، در شعر حضور می‌یابد. پیش از هر چیز باید به حضور گسترده و فراوان استعاره در شعر این دوره اشاره کرد. استعاره‌گرایی شاعران این دوره تا آن جا است که آن را اساس سخن شعری می‌دانند. طالب می‌گوید:

«سخن که نیست در او استعاره نیست ملاحت

نمک ندارد شعری که استعاره ندارد[۱]»

او اساساً معتقد است که «صاحب سخن از استعاره چاره ندارد»[۲] بسیاری دیگر نیز بر این باورند و چنان در استعاره پردازی مبالغه می‌کنند که صائب در نقد آن‌ها می‌گوید:

---

۱. کلیات اشعار طالب آملی، ص ٤٤٧ ب ١٠٠٤

۲. تاریخ ادبات ایران ج۵ بخش۲ ص ۱۰٦٣

«به هوش بـاش نسـازی طعـام خـود را شـور

که شعر همچو طعام استعاره چون نمک است»

یکی از مباحث اصلی تذکره‌های این دوره نیز، نقد و بررسی استعاره‌های این شاعران است. یکی از نمونه‌های جالب این نقدها، رساله‌ای است که میز لاهوری در نقد شعر چهار شاعر مشهور سبک هندی یعنی عرفی شیرازی، طالب آملی، زلالی خوانساری و ظهوری ترشیزی نگاشته و در آن با نگاهی تمسخرآمیز و خصمانه اصول شعر این شاعران و به خصوص استعاره‌های آن‌ها را به باد انتقاد گرفته است.

از میان انواع استعاره، مهم‌ترین نوعی که در صور خیال این دوره دیده می‌شود، استعاره‌ی بالکنایه است. بدین صورت شاعر به خیال خود تشخص می‌بخشد و سپس همان اعمال وصفت‌ها و نسبت‌هایی را که برای یک جاندار متصور است، برای آن شخص خیالی به کار می‌برد. استعاره‌ی مکنیه در دوره‌های دیگر نیز وجود داشته‌است اما این دوره، بسیار بیش‌از گذشته و به شکلی خاص در میان تزاحم تصاویر شعری، حضوری متفاوت و گسترده دارد، به طوری که به صورت یکی از ویژگی‌های عمومی سبک هندی در آمده‌است.عبدالحسین زرین‌کوب در اشاره به این موضوع گفته‌است: «پاره‌یی استعارات تازه نیز در طی کلام این شعرا به اشیاء بی روح زندگی و احساس می‌بخشید.»[۲]

نکته‌ی قابل ذکر دیگر در باب استعاره‌های این دوره، دوری ارتباط و نسبت میان دو سوی استعاره یعنی مستعار و مستعار منه و در نتیجه نازکی آن است. ذهن نوگرایی شعرای این دوره در تلاش برای ابتکار و تازگی در برقراری ارتباط میان دو پدیده به خیال‌های دور و درازی می‌رود که نتیجه‌ی آن استعاره‌هایی است غامض، پیچیده، نازک و دور از ذهن. در این روش هر نوع استعاره‌ی نامکرر تازه مجاز است. خواه مفرد یا مرکب، محسوس یا معقول، خیالی یا وهمی و...، هرچه استعاره دیریاب‌تر و پیچیده‌تر و آلوده‌تر به تخیل و توهم است بهتر و استادانه‌تر

و مقبول‌تر است. به خصوص دیوان میرزا جلال‌الدین اسیر و بیدل دهلوی پر است از این گونه استعاره‌ها که برای دریافت آن‌ها باید ساعت‌ها تأمل کرد.

سرانجام باید از استعاره‌های فعلی یا همان استعاره‌ی تبعیه یاد کرد که نوعی برجسته سازی در زبان است و در شعر این دوره بسامد بالایی دارد. این نوع استعاره نیز مانند دیگر انواع آن در این دوره، تازه؛ مانند تراشیدن آفتاب، رقاصی زلف قلم، خندیدن گریه، شکن خواب و...

شبلی نعمانی در شعرالعجم گفته است: «جودت و تازگی و نیز نزاکت استعارات، شیوه‌ی عام متأخرین است لیکن طالب در این شیوه امتیازی به سزا دارد.»[1]

محمد غلامرضایی نیز در سبک شعر پارسی گفته‌است: «چون بنای سبک هندی بر دورپردازی خیال است. به ناچار شاعر در آوردن تشبیه و استعاره - چه در اوصاف و چه در تمثیل‌ها - معمولاً از بیان عادی و روشن پرهیز می‌کند و استعاره‌های شگفت، نه تنها خواننده را از دست یافتن به منظور خود دور می‌دارد بلکه او را از تراکم و تزاحم تصاویر شعری متعجب می‌سازد.»[2]

استعاره در غزل‌های طالب آملی:

چنانکه می‌دانیم استعاره از یک سو با مجاز مرتبط است و مهمترین نوع آن، یعنی مجاز به علاقه‌ی مشابهت شمرده می‌شود و از سوی دیگر با تشبیه در ارتباط است و تشبیه فشرده condense simile محسوب می‌شود. یعنی آنقدر تشبیه را خلاصه و فشرده کنیم تا فقط از آن مشبه به باقی بماند.

پس استعاره از طرفی به مجاز برمی‌گردد و از طرفی دیگر به تشبیه، اما قدما به سبب اهمیتی که استعاره دارد آن را جدا از این دو مبحث مورد بررسی قرار داده‌اند. بلاغت نویسان، استعاره را در نخستین گام به دو نوع مصرّحه یا

---

۱. شعرالعجم، نعمانی،ج۳ ص ۲۰

۲. غلامرضایی،سبک شعر پارسی،ص۴۱۷

تصریحیه و مکنیه یا بالکنایه تقسیم کرده‌اند. این تقسیم‌بندی از رهگذر ذکر یا حذف یکی از دو سوی استعاره صورت گرفته است. در دسته‌ی نخست مستعار له حذف و مستعار منه ذکر شده و در دسته‌ی دوم مستعار له ذکر و مستعار منه حذف شده است.

در طبقه‌بندی استعاره‌های موجود در غزل‌های طالب آملی، اولین نکته‌ای که به چشم می‌خورد، افزونی شمار استعاره‌های مکنیه بر استعاره‌های مصرحه است. البته لازم به ذکر است این وضعیت، یعنی حضور فراوان و گسترده‌ی استعاره مکنیه، اصولاً یکی از خصوصیات سبکی شاعران طرز تازه است و ما در جای خود به به این نوع استعاره در غزل‌های طالب خواهیم پرداخت.در ابتدا استعاره‌ی مصرحه را که در شعر طالب آمار چندان بالایی نیز ندارد بررسی می‌کنیم.

استعاره‌ی مصرحه:

درباره‌ی استعاره‌های مصرحه در غزلیات طالب باید گفت گذشته از آن که این نوع استعاره بسامد بالایی ندارد، در بررسی آن‌ها پدیده‌ی تازه و جالب‌توجهی آن گونه که شاعران طرز تازه مدعی خلق آنند دیده نمی‌شود. تقریباً تمام این استعاره‌ها یا مشابه آن‌ها را در دیوان شاعران پیشین می‌توان دید. این استعاره‌ها غالباً درباره‌ی معشوق یا زیبارو و اجزای بدن اوست؛ مانند استعاره‌ی گل، بت، ماه و... از معشوق، استعاره‌ی نرگس از چشم، استعاره‌ی لعل از لب، استعاره‌ی سنبل از موی و... . نمونه‌ی ابیات:

پهلـو تهـی ز نکهـت گـل مـی کنـد مشـام
امشب که در بر آن بت مشکین کلاله نیست
(ب ٦٦١٤ ص ٢٦٤)

در چیـن سنبـل تـــو دلـــم داد نـــالـه داد
هر چند مرغ صبح خروشان به شام نیست
(ب ٢١٨٧٩ ص ١٠٧٢)

سنـان خـار بـه دل می‌زنـد نگـاه عتـاب
اگر که غنچه‌ی او را سخن زبرگ گلست
(ب ٨٧٦٢ ص ٣٧٩)

حـرف بـی‌لعـل سخنگـوی تـو نتوانـم زد
آه بـی‌آینـه‌ی روی تـو نتـوانـم زد
(ب ٩٨٩٩ ص ٤٤٩)

آن مه به رخ نقاب فرو هشته از حجاب
یا صـاحـب چمـن در گلـزار بسته است
(ب ٨٣٤٠ص ٣٥٦)

خوش سیه مستست گوی نرگس مخمور یار
می مگر از کاسه‌های چشم آهو خواسته است
(ب ٧٩٥١ص ٣٣٥)

از تاب تب گداخته همچون شکـر در آب
خـورشیـد او به یـک عرق گرم مه شده
(ب١٧٥٣٢ص ٨٥٠)

می آیـدش سیـم صبـا در نظـر غـریـب
این گل به باد مروحه گویا شگفته است
(ب٧٧٥٢ص ٣٢٥)

به صحن باغ مکن چهره آتشیـن ای گل
مرا که بلبـل عشقـم به رنـگ زاغ مسـوز
(ب١٣٠٨٢ص ٦١٠)

در بسیاری مواقع نیز دنیا مستعار له واقع شده و تعابیری همچون گلشن، چمن سبز، شکارستان، میکده، قفس، چاردیواری، خونخوار صحرا، خراب‌آباد، دشت سموم و... برای دنیا به کار رفته است. نمونه‌ی ابیات:

هر نشاطی را در این گلشن ملالی در پی است
آری آری هر کمالـی را زوالـی در پـی است
(ب٧٨٧٣ص ٣٣٢)

بـرگـی زدلـم زیـن چمـن سبـز نجنبیـد
آری اثـر مهـر در ایـن آب و هـوا نیسـت
(ب۸۳۹٤ص۳۵۹)

نکـرده صیـد گذشتیـم از این شکـارستان
سـرکمنـد بـر پـای غـزالـه ای نـزدیـــم
(ب۱٤۷۱۱ص۶۹۸)

فشرده چون گل بی شبنمم در این گلزار
ز ابر فیض خوش آن دم که شبنمی بینم
(ب۲۲۶۳۰ص۱۱۱۲)

تخم آسایش از این مزرعه کم سبز شود
این گیاهی است که در دشت عدم سبز شود
(ب۹۶۳۹ص٤۲۶)

در خراب آباد پر خوف عناصر حیرت است
وقت آن خوش کو برون زین چار دیواری بود
(ب۲۲۰۸۶ص۱۰۸۳)

موارد دیگری که به وفور در اشعار طالب دیده می‌شود استعاره درباره‌ی خود شاعر، شعر او و رقبای او است؛ مانند استعاره‌ی بلبل و عندلیب از طالب، استعاره‌ی عقد گوهر از شعر او و استعاره‌ی زاغ از رقبای او. نمونه‌ی ابیات:

چرا غیرت نسوزد طوطیان هند را الحق　　　کزینسان بلبلی از گلشن ایران برون آید
(ب ۱۰۲۳۳ ص٤۵۸)

ناله‌ی مرغ چمن دارد جنوب در آستین　　　نغمه های عندلیب باغ آمل برطرف
(ب ۱۳۷۸۷ ص۶٤۸)

دلم ز همدمی بلبلان پریشان نیست　　　حریف نغمگی خیل زاغ می‌گزدش
(ب۱۳٤۳۹ص۳۷۲)

بلی چو بلبل آمل شود ترانه‌سرای　　　چه جای زمزمه‌ی عندلیب شیراز است
(ب۶۸۹۷ص۲۷۹)

تمام این استعاره‌ها از نوع قریب و یا به عبارت دیگر مرده یا کلیشه‌ای هستند که ارزش چندانی ندارند. در این دوره وقتی شاعری معشوق خود را بت یا ماه خطاب می‌کند از لحاظ هنری فعالیت در خور توجهی انجام نداده‌است. در واقع، این مستعار به قدری به کار رفته که دو واژه به گونه‌ای مترادف هم محسوب می-شوند و خواننده با دیدن مستعار بدون هیچ فعالیت ذهنی به مستعار له پی می‌برد؛ در این حالت چندان نمی‌توان در مورد مطلقه، مجرده یا مرشحه بودن این استعاره‌ها صحبت کرد. چنان که می‌دانیم این اصطلاحات براساس زودفهم یا دیرفهم بودن استعاره وضع شده‌اند و در مورد استعاره‌های تکراری و مرده که با گذر زمان برای مخاطب بسیار آشنا شده‌اند، چنین طبقه‌بندی‌ای نمی‌تواند نتیجه-بخش و مفید باشد. با این حال، به منظور پیروی از اصول بلاغت سنتی بر اساس قراینی که در متن وجود دارد آن‌ها را ذیل این سه دسته طبقه‌بندی و بررسی نموده‌ایم. باتوجه به توضیحات فوق مشخص است که تعداد استعارات مطلقه و مجرده در قیاس با مرشحه بسیار بیشتراست. در اکثر موارد طالب این استعاره‌ها را با گزینشی شاعرانه و متناسب با دیگر اجزای بیت به زیبایی به کار برده است، مانند این ابیات:

باغ بهار خویش را تا به مـی آب داده‌ایـم
کیست خزان که ترکند پنجه به خون تاک
(ب ۵۸٦۸، ص ۲۲٤)

خشت و گل حایل نگردد پرتو شمع مـرا
گـــرد او از نـــور او دیـــوار مـــی‌بـایـد
(ب۱۰۵۹۲ص٤۷۷)

یوسفی در کاروان دارم که صد مهرش بهاست
وای ای گرگان اگر بـر کـاروان مـن زنیـد
(ب۱۱۷۲۱ص۵۳٦)

در برخی موارد نیز این استعاره‌ها زیبایی خاصی ندارند و طالب آن‌ها را بدون وسواس شاعرانه، همچون واژه‌ای در معنای واقعی خود بدون ملاحت و زیبایی خاص استعاره، آن‌گونه که خود از آن دم می‌زند، به‌کار برده است. مانند این ابیات:

ساقیان بینند لعلت می پرستی‌ها کنند　　آهوان بینند چشمت شیرمستی‌ها کنند
(ب۱۱۹۵٤،ص٥٤۹)

یار مـا جـانب اغیـار نظـر نگشـایـد　　نرگسش جز به رخ آینه در نگشـایـد
(ب۱۰۷۳٥ص٤۸٥)

طالب توفیق گیر ز وصل بتان که ما　　پای طلب به دامن حرمان فشـرده‌ایـم
(ب۱٤۰٥۱،ص٦٦۲)

استعاره‌ی مکنیه:

آنچه به طالب اجازه می‌دهد به استعاره‌پردازی خود ببالد، نوآوری‌هایی است که در زمینه‌ی استعاره‌ی مکنیه انجام داده‌است. جنبه‌ی ارزشمند استعارات طالب که سبب پویایی و طراوت شعر او شده است، همین استعاره‌های مکنیه است. اشاراتی که طالب به استعاره‌های خود دارد باید ناظر به همین نوع استعاره باشد. او در دیوان خود این‌گونه به استعاره‌گویی‌اش اشاره می‌کند:

«ز سـاده‌گـویـی افسـرده نـادمـم طـالـب

من و سخن به همان طرز استعاره‌ی خویش[1]»

این بیت و ابیات دیگری که طالب در باب استعاره سروده بیشتر باتوجه به استعاره‌های کنایی او قابل توجیه است زیرا چنان که پیش از این نیز به آن اشاره شد استعاره‌ی مصرحه در دیوان طالب چندان خودنمایی و جلب‌نظر نمی‌کند. باید توجه داشت که استعاره‌های مکنیه در اکثر مواقع دارای تشخیص یا انسان-انگاری هستند. در غزلیات طالب نیز تعداد استعاره‌های از نوع تشخیص، بسیار

۱. کلیات اشعار طالب آملی، ص ۱۰٥۳، ب ۱۳٥٥۷.

بیشتر از غیرتشخیص است. به دلیل اهمیت تشخیص و همچنین بالا بودن بسامد آن در شعر طالب بررسی آن به صورت جداگانه از استعاره‌های غیرتشخیص ضروری به نظر می‌رسد.

الف-تشخیص: تشخیص یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر است. شاعر با تصرفی که در اشیاء و عناصر بی‌جان می‌کند به آن‌ها حرکت و حیات می‌بخشد و در نتیجه شعر او سرشار از زندگی و حیات می‌شود. البته تشخیص یا انسان‌انگاری جزو ذات ادبیات است و در همه‌ی ادوار شعر فارسی و در شعر تمام شاعران معمول بوده‌است، اما اهمیت آن از جهت بسامد یا رواج آن در شعر هر شاعری است. در شعر طالب نیز به سبب بسامد بالایی که دارد و حیات و پویایی خاصی که به شعر او داده مورد توجه و نظر قرار دارد.

طالب از شگردهای مختلفی برای ایجاد تشخیص در شعر خود استفاده کرده و نمی‌توان دقیقاً به طبقه‌بندی آن پرداخت، اما از آن‌جا که معیار دیگری برای ما در تحلیل این‌گونه استعارات وجود نداشت، آن‌ها را با اندکی مسامحه طبق اصول و قوانین بلاغت سنتی طبقه‌بندی و بررسی کردیم. البته مواردی نیز وجود داشته که خارج از این اصول بوده است، آن‌ها را نیز مشخص کرده و در جای خود به آن اشاره خواهیم نمود. به هر صورت، استعاره‌های مکنیه‌ی دارای تشخیص در شعر طالب عموماً به سه روش ایجاد شده‌اند:

۱- اولین روش طالب این است که موجود غیرجانداری را مورد خطاب قرار داده، با او همچون یک انسان سخن می‌گوید. این استعاره‌ها را با عنوان ندایی می‌توان مشخص نمود. این‌گونه ابیات در دیوان طالب شمار بالایی دارند و طی آن انواع گوناگونی از موجودات بی‌جان طبیعی و مفاهیم انتزاعی و ذهنی همچون قدح، نسیم دشت، هلال عید، چمن، شانه، غمزه، جنون، شرم و... مورد خطاب قرار گرفته‌اند.

در برخی موارد طالب مستقیماً با موجودات بی‌جان سخن نمی‌گوید اما از شخص ثالثی می‌خواهد که سخن اورا به آن موجود بگوید؛ مانند این بیت:

شمشاد گو بسوز به حسرت که پیر ما
بیزار آن عصاست که از چوب تاک نیست
(ب۱۳۲۵ص ۶۱۹)

شمشاد در این بیتت با همان ساختی به کار رفته‌است که در مورد انسان به‌کار می‌رود. تمام ابیاتی که دارای این نوع ساخت هستند با آمدن فعل «گو» که مخفف «بگو» است، حالت ندایی پیدا کرده‌اند. این موارد را که البته شمار آن‌ها در ابیات طالب چندان زیاد نیست با عنوان ندای غیرمستقیم می‌توان مشخص نمود.

۲- قائل شدن صفت یا خصوصیتی انسانی برای موجودی بی‌جان، روش دیگری است که طالب برای ایجاد تشخیص از آن استفاده کرده است. گاهی طالب با آوردن اندام انسانی همچون دست و پا و جبین و... برای موجودی بی‌جان به آن حیات بخشیده، گاهی نیز لوازم انسانی همچون آغوش، گریه، عشوه، کینه و... را برای موجودی بی‌جان به کار برده است. نمونه‌ی ابیات:

دو پلک آینه بـر هـم نمـی‌خـورد هـرگـز
بـه عهـد جلـوه او دیـده تمـاشائی است
(ب ۷۷۹ ص ۳۲۷)

آنچه زو یاد نکردی مژه‌ام بود و سـرشـک
و آنچـه در خاطر ابرو نگذشتی چین بود
(ب۱۰۶۱۹ص۴۷۸)

به خون ما گشودی روزه‌ی شمشیر و می‌زیبد
که سربرعرش فتراک توساید زین شرف مارا
(ب ۶۳۷۷ ص ۲۵۱)

صد شکر که شد شانه کش طره‌ی تأثیر

آهـم که زبـان در دهـن بـی‌اثـری بـود

(ب۱۰۱۳٤ ص ٤٥٢)

از ورطه میندیش که تا در کف اخلاص

دامـان تـوکـل بـود امیـد نجـات است

(ب ۸۰۳۸ ص ۳٤۰)

این موارد تحت عنوان اضافه‌ی استعاری یا تشخیص فشرده قابل بررسی است. در مورد این اضافه‌ها باید گفت در مواردی هر دو سوی اضافه اندام انسانی‌اند؛ یعنی، طالب برای اندامی همچون دیده، زلف و مژگان اندام دیگری قائل شده و ترکیبات جالب توجهی همچون جبین دیده، دماغ زلف و سرانگشت مژگان آفریده است. در نگاه شاعرانه‌ی طالب این اندام‌ها دارای روح هستند، با آن‌ها سخن می‌گوید و گاه گذشته از این برای آن‌ها آبرو، پیراهن، دامن، آغوش و دیگر ملزومات انسانی را به کار می‌برد. گاهی نیز با آوردن صفتی انسانی به موجود غیرجاندار، جان می‌بخشد، مانند آه شجاع، ابروی کینه توز و طبع هرزه‌گرد و...

۳- طالب در روشی دیگر افعال انسانی را به موجودات بی‌جان نسبت می‌دهد. این افعال طیف گسترده‌ای دارند و شامل انواع مختلف رفتار، حرکات، حالات و احساسات انسانی هستند. هر نوع فعلی که برای انسان به کار می‌رود طالب بدون محدودیت برای موجودات بی‌جان شعر خود به کار می‌برد. گاهی این افعال به طور متوالی و پی‌درپی در یک بیت مشاهده می‌شود، گاهی دو پدیده‌ی بی‌جان را همانند دو انسان در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و گاهی نیز تمام شگردهای یاد شده را با هم به کار می‌برد. در این‌گونه موارد فضای استعاری این تشخیص ها چنان قدرتمند است که در ذهن خواننده با حقیقت یکی می‌شود و مخاطب حس نمی‌کند که با استعاره روبه‌روست. طالب با چنان مهارتی این شگردها را به کار می‌گیرد که خواننده بی‌اختیار در باور حیات آن پدیده یا شیئ با او موافق و هم

داستان می‌گردد یا دست کم آن افعال و اوصاف را برای آن حقیقی می‌شمارد. نمونه‌ی ابیات:

با همه سوز جگر لب نگشاید دم نزع　　از مـن آمـوختـه آتش روش مردن را
(ب ۵۹۱۰ ص ۲۲۷)

شبهـا به رزمگـاه فلـک دیده‌ی نجوم　　حیران صف شکافی آه شجاع ماست
(ب۶۹۹۹ص ۲۸٤)

لب تو داد مگر آبروی شهـد بـه بـاد　　که‌خاک‌برسرخودمی‌کندمگس‌به‌دودست
(ب ۸۶۰۱ص ۳۷۰)

این آه و ناله گر به کف آرند فرصتی　　دسـت ستیـزه در کمـر بیستـون کننـد
(ب ۹۷۹۰ ص ٤۳٤)

امشب آسودگیم بر در دل می‌گردید　　حلقه‌می‌خواست‌زندبازخجل‌می‌گردید
(ب ۱۰۲۳۸ ص ٤٤۹)

دلیل تأثیرگذار بودن تشخیص در بسیاری از این ابیات این است که طالب بی-ارتباط و بی‌دلیل صفت انسانی را به پدیده‌ی بی‌جان نسبت نمی‌دهد، مثلاً در بیت فوق عبارت «صف شکافی آه شجاع» تعبیری است شاعرانه از تأثیر گذار بودن آه که بسیار به جا و درست برای آه انتخاب شده است.

در بلاغت سنتی برای ایجاد تشخیص تنها سه گونه مشخص شده است که پیش از این یاد شد. طالب در استعاره پردازی خود از این انواع فراتر رفته و از شگردهای دیگری بهره گرفته که در این طبقه‌بندی‌ها وجود ندارد. تشخیص در این ابیات که تحت عنوان نوع چهارم از آن‌ها یاد می‌کنیم بوسیله‌ی قیدهای که مربوط به انسان است ایجاد شده‌است. البته شمار این‌گونه ابیات اندک است نمونه‌ی ابیات:

گلشنی کز روی و موی او پذیرد رنگ و بوی
لاله‌اش گستـاخ رویـد سنبلـش سـرکـش دمد
(ب ۱۸۳۸۱ص ٤٦۵)

بس کـه هـرگـاه بـود لمعـه بـرق بـه کمـیـن

بـاد دزدیـده از ایـن حاشیـه خاشـاک بـرد

(ب۱۰۴۲۸ص۴۶۹)

تـن به آب و آتـش افکنـدم ز نـاشـایستگـی

آب رو بر تافت آتش هم به اکراهم بسوخت

(ب ۸۸۲ ص ۳۸۲)

بنشین به جـای خـویـش کـه تا ایستـادهای

پیـش تـو از ادب ننشیـنـد غبـــار مـــا

(ب۶۳۳۶ ص ۲۴۹)

دل می‌کنـد خرابـم و فـرمـان عشـق نیست

بس که بر بستر گران شد جسم غم پرورد ما

(ب ۵۹۶ ص ۲۳۰)

یارب بـه گفتـه کـه چنیـن مـی‌کنـد مـرا

بعد مـرگ از خـاک معشوقانـه خیزد گرد ما

(ب ۵۸۴۰ ص ۲۲۳)

درباره‌ی تشخیص در شعر طالب باید گفت اگر چه تمام شاعران از تشخیص استفاده می‌کنند و اصولاً جزو ذات شعر است، اما توانایی شاعران در کاربرد آن یک‌سان نیست. طالب در ایجاد تشخیص یکی از بهترین‌هاست. او با استفاده از اوصاف، افعال و ساخت‌های مربوط به انسان برای موجودات غیرجاندار، در دستور زبان تصرف کرده و تفاوتی را که دستور زبان فارسی برای موجودات بی‌جان و جاندار قائل است کاملاً کنار گذاشته است. ریشه‌ی تمام شگردهای او در ایجاد تشخیص، همین تصرفی است که خودآگاه یا ناخودآگاه در دستور زبان کرده است. او این شگردها را برای تمام موجودات بی‌جانی که اجازه دارند در شعرش حضور یابند به کار می‌گیرد و در این زمینه محدودیتی برای خود قایل نیست. در پایان این بحث، یادآوری این نکته ضروری است که در تفکر بشر

قدیم همه چیز جاندار بوده و این تفکر هنوز هم در شعر رایج و زنده است، مثلاً به اعتقاد قدما سپهر جاندار و صاحب فعل و عمل بوده و تحت تأثیر آن شاعر در شعر خود برای روزگار دست و عمل قائل می‌شود، این وضعیت را حتی در زبان روزمره و عادی نیز می‌توان دید. در بررسی تشخیص در شعر نباید این زیربناهای اساطیری را از نظر دور داشته، تنها با دیدگاهی بلاغی به آن نگریست.

ب-غیرتشخیص: در نهایت به استعاره‌های مکنیه‌ای می‌رسیم که غیرتشخیص هستند و شمار اندکی در میان دیگر استعارات طالب دارند. این استعارات عموماً به دو شکل دیده می‌شوند: اضافه‌های استعاری و استعاره‌های فعلی.

تعدادی از اضافه‌های این گروه از نوع حسّامیزی هستند. طالب به کرّات برای مسائلی از قبیل درد، حقیقت، آرزو و... رنگ، طعم و به ویژه بو، قائل شده‌است. ترکیب‌های طعم جان، شمیم وفا، رنگ آرزو، تلخی بیداری و بوی آه سرد نمونه-هایی از این نوع استعاره در غزل‌های طالب هستند.

در برخی موارد نیز جزء نخست این اضافه‌ها ملائمات حیوان است، مانند چنگ دود، نیش مژه، عنان چرخ، پر و بال هوس و... . تعداد اندک دیگری که از این گروه باقی می‌ماند نیز از ترکیب در، درگاه، قفل و دود با پدیده‌های نا مرتبط با آن‌ها حاصل شده‌اند.

استعاره‌های فعلی این گروه نیز تعداد اندکی دارند. در این میان افعالی هستند که طالب به کرّات در ایجاد استعاره از آن‌ها بهره گرفته و آن‌ها را با پدیده‌های مختلف به کار برده، این افعال عبارتند از چکیدن، جوشیدن، تراویدن و باریدن.

نمونه‌ی ابیات:

می‌تراود نظر از بوم و بر جان طالب
این سراپرده مگر جلوه گه منظورست
(ب۶۸۱۹ص ۲۷۵)

بس که حسرت می‌چکد از دیده‌ی گریان من

می‌شـود دریـای حسـرت عاقبـت دامـان مـن

(ب۱٦٧٩٨ص ۸۱۰)

در مورد این‌گونه استعاره‌ها باید توجه داشت که نباید تنها به ظاهر لفظ استناد کرد و استعاره‌ای را که دیده می‌شود با استفاده از عناصر استعاره‌ی مکنیه تحلیل کرد؛ مثلاً در بیت:

عجـز مـی‌بـارد ز بـازو شحنگـان عشـق را

دست دامنگیرشان هرگز گریبان‌گیر نیست

(ب ٧٦١ ص ۳۱۸)

درست نیست به سادگی بگوییم شاعر عجز را به باران تشبیه کرده‌است، منظور از باریدن عجز در این‌جا شدت عجز است. شاعر قصد تشبیه عجز به باران را ندارد بلکه با استفاده از ساخت استعاری، شدت عجز را نشان می‌دهد.

سخن در باب استعارات طالب فراوان است ولی باتوجه به نارسایی شیوه‌ی بلاغت سنتی – که تنها معیار موجود است – در تحلیل استعارات سبک هندی و نیز فراوانی استعاره در دیوان طالب به همین اندازه که در بضاعت داشتیم بسنده کردیم.

نتیجه‌گیری:

از میان صور خیال شعر فارسی، استعاره درغزل‌های طالب آملی بسامد بالایی دارد. استعاره از قدیمی‌ترین ادوار شعر فارسی، جزو ارکان اصلی شعر محسوب می‌شده است، اما در سبک هندی با قوانین و معیارهای زیبایی شناختی جدید، به شکلی خاص و متفاوت از گذشته، در شعر حضور یافته است. طالب که یکی از شاعران نوگرای قرن یازدهم هجری است در جستجوی طرز تازه همچون شاعران معاصر خود به استعاره توجه بسیار نشان داده است.

هنر و خلاقیت اصلی طالب در این زمینه در استعاره‌های مکنیه است که قسمت اعظم استعارات او را در بر می‌گیرد. این استعاره‌ها بیشتر از نوع تشخیص هستند و به طرق مختلف ایجاد شده‌اند که در این مقاله به آن‌ها اشاره کرده‌ایم اما شگرد اصلی طالب در خلق این استعاره‌ها کنار گذاشتن تفاوتی است که دستور زبان فارسی میان جاندار و بی‌جان قائل است. او اوصاف، حالات، قیود، اعمال و اصطلاحاتی که براساس قوانین دستور زبان فارسی، مختص انسان است در سطح وسیع و گسترده‌ای برای غیرانسان به کار برده است و به این وسیله به شعر خود حرکت و پویایی خاصی بخشیده است.

نوع دیگر استعاره یعنی استعاره‌ی مصرحه که بسیار مورد توجه استعاره‌پردازان قدیم است چندان مورد توجه طالب و معاصرانش نیست. این نوع استعاره‌ها در غزل‌های طالب شمار بالایی نداشته، اغلب کلیشه‌ای و مرده هستند و در آن‌ها ابتکار و نوآوری چندانی دیده نمی‌شود.

منابع و مآخذ:

۱. جرجانی، عبدالقاهر، ۱۳۷۰، **اسرار البلاغه**، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، تهران: نشر دانشگاه تهران.

۲. خاتمی، احمد، ۱۳۷۱، **پژوهشی در سبک هندی و دوره‌ی بازگشت ادبی**، تهران: بهارستان.

۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۵، **سیری در شعر فارسی**، بین‌المللی مهدی.

٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۲، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران، آگاه.

۵. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۰، **بیان**، تهران: فردوس.

٦. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۹، **سبک شناسی شعر**، تهران، فردوس.

۷. صفا، ذبیح الله،۱۳۷۲، **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: فردوس.

۸. طالب آملی، کلیات اشعار، تصحیح طاهری شهاب، بی‌تا، کتابخانه سنایی.

۹. غلامرضایی، محمد، ۱۳۷۷، **سبک شعر پارسی از رودکی تا شاملو**، تهران: جامی.

۱۰. فتوحی، محمود،۱۳۸٦، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

۱۱. فتوحی، محمود، ۱۳۸۵، **نقد ادبی در سبک هندی**، تهران: سخن.

۱۲. قنبری، محمدرضا، ۱۳۸۳، **شاعر گل‌های آتش (زندگی و شعر طالب آملی)**، تهران: زوار.

۱۳. گودرزی، فرامرز، ۱۳۸۲، **شاعر هنرمندی که شایسته‌ی این فراموشی نیست (زندگی‌نامه و کارنامه‌ی ادبی طالب)**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

١٤. مؤتمن، زین‌العابدین، ۱۳۵۲، **تحول شعر فارسی**، تهران: طهوری.

۱۵. میرصادقی، میمنت، ۱۳۷٦، **واژه‌نامه هنر شاعری**، تهران: مهناز.

١٦. نعمانی، شبلی، ۱۳۳۷، **شعر العجم**، ترجمه‌ی سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، ج ۵، ابن سینا.

۱۷. هاوکس، ترنس، ۱۳۸۰، **استعاره**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

نیما یوشیج و طالب آملی

علیرضا قاسمی[۱]

چکیده

طالب آملی و نیما یوشیج نام‌دارترین شاعران پارسی‌گوی در تمام ادوار تاریخ ادبیّات فارسی در مازندران هستند. طالب، هشت قرن سکوت مازندران در شعر فارسی را در هم می‌شکند و خود را به عنوان یکی از چهره‌های شاخص شعر سبک هندی می‌نمایاند. نیما نیز با نوآوری‌های خود در قالب و محتوای شعر فارسی، عنوانِ باشکوه پدر شعر نو را از آنِ خویش می‌کند. بنابراین، آگاهی از نظرات نیما درباره‌ی طالب آملی و تأثیرپذیری از او می‌تواند شایان توجّه باشد. در نوشتار حاضر که با مقدّمه‌ای در باب نظریّه‌ی بینامتنیّت آغاز می‌گردد، ضمن بررسی جایگاه طالب و نیما در تاریخ ادبیّات فارسی، به مقایسه‌ی شعر آی آدم‌های نیما و یکی از اشعار طالب با رویکرد بینامتنی پرداخته شده است. بررسی آن دسته از نامه‌های نیما که بیانگر توجّه و علاقه‌ی نیما به طالب و اشعار اوست، از دیگر مباحث این نوشتار است. ذکر نمونه‌هایی از اشعار شاعرانی که همانند طالب و نیما از یک تصویر دریایی ویژه برای مضمون‌آفرینی بهره جسته‌اند، بخش پایانی این مقاله را دربر می‌گیرد.

واژگان کلیدی

طالب آملی، نیما یوشیج، بینامتنیّت، آی آدم‌ها، تصویر دریایی

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، مدرّس مراکز آموزشی مازندران

مقـدمـه

امروزه یکی از اصطلاحات رایج در نظریّه‌ی ادبی و زبان‌شناسـی مـتن، اصـطلاح بینامتنیّت (Intertextuality) یا میان‌متنیّت یا تعامل متون است. این اصطلاح کـه ژولیا کریستوا در اواخر دهه‌ی شصت، آن را وارد عرصه‌ی نقـد و نظریّـه‌ی ادبـیِ فرانسه کرد، «به رابطه‌ای اطلاق می‌گردد که بین دو یا چند متن وجود دارد و این رابطـه در چگـونگی درک مـتن مـؤثّر اسـت» (مقـدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). نظریّـه‌ی بینامتنیّت بر این اندیشه مبتنی است کـه «مـتن نظـامی بـسته، مـستقل و خودبـسنده نیست بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتّی می‌توان گفـت کـه در یک متنِ مشخّص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن مـتن و متـونی کـه بیـرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکـن اسـت ادبـی یـا غیـر ادبـی باشـند، هم‌عصرِ همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلّق داشته باشند. در واقع، کریـستوا معتقد است هیچ متنی، آزاد از متون دیگر نیست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲). بـر مبنـای این نظریّه «هر اثر، بازخوانشی از آثار پیشینیان است» (حسینی، ۱۳۸٦: ۵۸).

در تعریفی دیگر، بینامتنیّت «به معنی شیوه‌های متعدّدی است که هر متن ادبی بـه واسطه‌ی آن‌ها به طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌هـا از رهگـذر نقـل قـول‌هـای آشکار و پنهان، یا تلمیحات یا جذب مؤلّفه‌های صـوری و ملمـوس از مـتن‌هـای پیش از خود، و یا به لحاظ مشارکتِ اجتناب‌ناپذیر در ذخیـره‌ی مـشترک سُـنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبـی تـداخل مـی‌یابنـد» (داد، ۱۳۸۷: ٤۲٤– ٤۲۳). در نتیجه‌گیریِ کریستوا، هر متنی حتّی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهـد شـد، در حقیقت یک بینامتن (Intertex) یعنی جایگاهی از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگـر است (همان: ٤۲٤).

در قلمرو ادبیّات فارسی در همـه‌ی ادوار، آثـار منظـوم کلاسـیک - هماننـد آثـار منثور- با یکدیگر در تعامل بوده و از آثار متقدّم تأثیر پذیرفتـه‌انـد. چنـان کـه تـا کنون درباره‌ی این تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها پژوهش‌هـای فراوانـی صـورت

گرفته است. بدیهی است که رابطه‌ی بینامتنیّت در شعر نو فارسی نیز حاکم است. بررسی روابط بین متون نشان می‌دهد برخلاف پندار کسانی که شعر سنّتی و شعر نو فارسی را دو مقوله‌ی غیر مرتبط و جدا از هم و احیاناً در نقطه‌ی مقابل هم می‌بینند، این دو نوع شعر در تعامل با یکدیگرند. امروزه با گذشتِ چند دهه از آغاز شعر نو، ثابت شده است شاعران نوپردازِ مؤفّق آنانی بوده‌اند که با میراث گران‌سنگ شعر پارسی آشنایی و بدان توجّه داشته‌اند. اینان به جای آن که همچون نوپردازان بی‌بضاعت به بریدن از این پیشینه‌ها و یا طرد و انکار آن‌ها بیندیشند، از آثار گذشتگان به عنوان پشتوانه‌ای برای آفرینش آثار متعالی بهره جسته و در نتیجه خالق بهترین و استوارترین نمونه‌های شعر نو شده‌اند. در این میان، پدر شعر نو که سرودن شعر را به سبک پیشینیان و با قالب‌های سنّتی آغاز کرد و اندیشمندانه و آرام آرام به سوی هدف نهایی خویش - تغییر قالب و محتوا- پیش رفت، نیز از این آبشخورها و منابع الهام بی‌نصیب نبوده است. یکی از این آبشخورهای نیما، شاه‌بیتی از اشعار ملک‌الشّعراء طالب آملی است.

جایگاه طالب آملی و نیما یوشیج در تاریخ ادبیّات فارسی در مازندران

اگر به شاعران پارسی‌گوی مازندرانی از آغاز تا پیش از دوره‌ی صفویه نظری بیفکنیم به هیچ شاعر جریان‌ساز و شاخصی که بر سبک شعر فارسی و شاعران پارسی‌گوی تأثیرگذار باشد، برنمی‌خوریم. در این فاصله‌ی زمانی، سراج‌الدّین قمری آملی- شاعر قرن ششم و هفتم- تنها شاعر قابل ذکری است که دیوان کاملی مشتمل بر انواع قالب‌های شعر فارسی از خود به یادگار گذاشته است. علّت این امر چنان که استاد محیط طباطبایی گفته، آن است که سرزمین‌های شمالی ایران و به ویژه مازندران در تاریخ ایران پیش و پس از اسلام همواره موقعیت ممتازی داشته و کیان اجتماعی و فرهنگی و سنّت‌های باستانی خویش را درون تشکیلات پهناور ایران به صورت بارزی از دسترس عوامل اضمحلال و انحلال حفظ می‌کرده است. مازندران با آن که از راه گرگان به قلمرو رواج

اوّلیّه‌ی زبان فارسی دری – خراسان و ماوراءالنهر– نزدیک بوده، بسیار دیرتر از دیگر مناطق ایران چون آذربایجان، فارس، کرمان، اصفهان، ری و همدان زبان فارسی را پذیرفته و استعمال کرده است. تا آن که با ظهور صفویان و شکل‌گیری حکومت مرکزی در ایران، در وجود هم‌آهنگ و هم‌رنگ دولت صفوی منحل می‌گردد و غالب امتیازات و خصوصیات محلّی قدیمی خود را از دست می‌دهد (طباطبایی، ١٣٥٤: ٨٨٨– ٨٨٧). در این دوره است که طالب آملی به عنوان یکی از ارکان شعر سبک هندی، این نقصان فقدان شاعر بزرگ در مازندران را جبران می‌کند. شاعری که به منصب ملک‌الشّعرایی دربار جهانگیر شاه دست می‌یابد؛ دامنه‌ی شهرتش از آمل تا هند گسترده می‌شود و بر شعرای پارسی‌گوی و به ویژه صائب تبریزی تأثیر می‌گذارد.

تا پیش از ظهور نیما، طالب آملی نام‌دارترین شاعر پارسی‌گوی در تمام طول تاریخ مازندران بوده و تا عصر حاضر نیز بزرگ‌ترین نماینده‌ی شعر سنّتی فارسی در این خطّه به شمار می‌آید. طالب و نیما به عنوان بزرگ‌ترین شاعران مازندران، هر دو در محدوده‌ی جغرافیایی نزدیک به هم ظهور می‌کنند و نشو و نما می‌یابند؛ یکی در دشت‌های سرسبز و فراخ آمل و دیگری در کوه‌های سرافراز بلده‌ی نور. هر دو به غم غربت گرفتار می‌شوند و زمزمه‌ی شوق بازگشت به وطن را بر لب دارند؛ یکی از هند و دیگری از تهران. یکی به گفته‌ی خود «طرز تازه»ای را در شعر فارسی بنیان می‌نهد و دیگری بنیان شعر فارسی را از جهت قالب و محتوا دگرگون می‌کند.

دلدادگی نیما فقط به طبیعت و اقلیم مازندران محدود نبوده و فرهنگ و زبان و ادبیّات این دیار را نیز در بر می‌گرفته است. هم‌چنان که استعمال واژه‌های مازندرانی در اشعار فارسی، سرودن مجموعه‌ی روجا به عنوان عظیم‌ترین مجموعه‌ی شعر مازندرانی پس از اشعار امیر پازواری و قصد تدوین تاریخ ادبیّات ولایتی همگی گواهی بر این ادّعاست. از این رهگذر است که شاعران

مازندرانی- چه تبری‌سرای و چه پارسی‌گوی- و به ویژه طالب آملی و اشعارش مورد توجّه نیما قرار می‌گیرند و نیما در شعر «آی آدم‌ها» از طالب تأثیر می‌پذیرد.

تأثیرگذاری طالب آملی بر نیما در شعر آی آدم‌ها

«آی آدم‌ها» یکی از مشهورترین سروده‌های نیماست که در آن با استفاده از عناصر طبیعت و با بیانی نمادین به توصیف جامعه‌ی بی‌درد و بی‌تفاوت خویش می‌پردازد. در این شعر که دارای نگرشی اجتماعی است، دریا نماد جامعه و غریق نیز نماد انسان دردمند و گرفتاری است که با تکرار عبارت «آی آدم‌ها» بارها آدمیان را مورد خطاب قرار می‌دهد و چشم به پاسخ آن‌ها دارد. ساحل‌نشینان شاد و خندان نیز مرفهان بی‌دردی هستند که بساط دل‌گشای آنان مهیّاست و آن‌ها را نسبت به دردمندان و درماندگان هیچ شفقت و احساس مسؤولیّتی نیست:

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان./ یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید./ آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،/ آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید / که گرفتستید دست ناتوانی را / تا توانایی بهتر را پدید آرید، / آن زمان که تنگ می‌بندید / بر کمرهاتان کمربند / در چه هنگامی بگویم من؟ / یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان! / آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دل‌گشا دارید! / نان به سفره، جامه‌تان بر تن؛/ یک نفر در آب می‌خواند شما را./ موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد/ باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده/ سایه‌هاتان را ز راه دور دیده/ آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابیش افزون/ می‌کند زین آب‌ها بیرون/ گاه سر، گه پا./ آی آدم‌ها!/ او ز راه دور این کهنه جهان را بازمی‌پاید،/ می‌زند فریاد و امید کمک دارد/ آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشایید!/ موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش/ پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش/ می‌رود نعره‌زنان وین بانگ باز از دور می‌آید:/ - «آی آدم‌ها»...‌/ و صدای باد هر دم

دلگزاتر،/ در صدای باد بانگ او رهاتر/ از میان آب‌های دور و نزدیک/ باز در گوش این نداها:/ - «آی آدم‌ها»... (یوشیج، ۱۳۸۰: ۳۰۲- ۳۰۱)[۱]

ساحل، دریا، موج و آب همگی عناصری طبیعی هستند که نیما با آن‌ها تصویری دریایی ساخته و از آن‌ها برای القای مفهوم مورد نظر خویش مدد جسته است. این تصویر دریایی در شعر فارسی نمونه‌های فراوانی دارد به گونه‌ای که در ادوار گوناگون، محور مضمون‌آفرینی شاعران قرار گرفته است. یکی از این شاعران، طالب آملی است.

بین قطعه‌ی «آی آدم‌ها»ی نیما و یکی از ابیات طالب، هم در قلمرو مضمون و اندیشه و هم در قلمرو الفاظ و واژگان، شباهت شگفت‌آوری وجود دارد آن چنان که نمی‌توان این تشابه لفظ و معنا را صرفاً حمل بر توارد نمود بلکه خواننده در نخستین نگاه، به رابطه‌ی بینامتنی میان این دو اثر و تأثیرپذیری نیما از شاعر هم‌ولایتی خود پی می‌برد. یکی از غزلیّات زیبای طالب آملی غزل هفت‌بیتی زیر است که در کلّیّات اشعار او با شماره‌ی ۱۵۱۵ مشخّص شده است:

تلخ از چه روی باز به محفل نشسته‌ای — تنها چرا چو زهر هلاهل نشسته‌ای
جان‌بخش‌تر ز باد مسیحی چه شد که باز — خون‌ریزتر ز خنجر قاتل نشسته‌ای
هم‌زانویم به شاهد وصل تو گرچه من — در خون دل نشسته تو در دل نشسته‌ای
غافل ازین شناور گرداب غم مباش — ای هم‌نشین که شاد به ساحل نشسته‌ای
با عزم جزم هیچ مسافت بعید نیست — تا پا به ره نهاده به منزل نشسته‌ای
آگه نه‌ای ز باد اجل ای تذرو روح — صیاد در کمین و تو غافل نشسته‌ای
طالب کجا رسی تو به اوج وصال دوست — در دل نشسته یار و تو در گل نشسته‌ای

(طالب: ۸۵۲)

همان گونه که ملاحظه می‌شود بیت چهارمِ غزل فوق، دقیقاً یادآور چهار مصراعِ نخستِ قطعه‌ی «آی آدم‌ها» است که دیگر مصراع‌های این قطعه نیز در حقیقت تکرار و پردازش مضمون این چهار مصراع نخست، به شمار می‌آیند. روی هم رفته، در مقایسه‌ی این دو شعر از جهت لفظ و معنا، نکات زیر قابل توجّه است:

۱- در هر دو شعر با خطاب روبرو هستیم: «آی آدمها!»، «ای هم‌نشین!».
۲- جمله‌ی پیرو «که بر ساحل نشسته شاد و خندانید» دقیقاً برابر است با جمله‌ی پیرو «که شاد به ساحل نشسته‌ای».
۳- تمام مصراع‌های «یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید»، «یک نفر در آب می‌خواند شما را/ موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد»، «می‌کند زین آب‌ها بیرون/ گاه سر، گه پا» برابر است با ترکیب اضافیِ «شناور گرداب غم».
٤- همان گونه که طالب، ساحل‌نشینان شاد را از غفلت و بی‌توجّهی نسبت به شناور گرداب غم بر حذر می‌دارد، نیما نیز تا پایان شعر در پی آن است که ساحل‌نشینان شاد و خندان را متوجّه فریاد کمک‌خواهی غریق کند. او برای دستیابی به این مقصود و تأثیرگذاری بیشتر شعر بر مخاطبان از تکرار عبارت «آی آدمها» (شش بار) بهره می‌گیرد و این عبارت خطابی را در مطلع و مقطع شعر می‌نشاند. در حقیقت، اندیشه و تصویری را که طالب در یک بیت و در قالبی سنّتی عرضه نموده، نیما در ساخت و بافتی جدید با بیانی نمادین و نگرشی اجتماعی‌تر بازآفرینی کرده است.

لازم به یادآوری است که دکتر فرامرز گودرزی در یک شماره از سلسله مقالات ارزشمندی که با عنوان «زندگی‌نامه و کارنامه‌ی ادبی طالب آملی» در سال ۱۳٥٦ در مجله‌ی هنر و مردم به طبع رسانده، به شباهت قطعه‌ی «آی آدمها» و بیت مذکور اشاره‌ای گذرا نموده و مصراع اوّل آن را با اندکی تفاوت به صورت «غافل ازین شناور دریای غم مباش» ضبط کرده است که در این صورت شباهت دو شعر مذکور بیش از پیش به چشم می‌آید؛ شباهتی که دکتر گودرزی آن را نشانه‌ی نزدیکی طرز تفکّر و احساس طالب و نیما و برداشت یکسان آنان از حوادث دانسته است (گودرزی، ۱۳٥٦: ٥۲). البتّه طبع این سلسله مقالات در سالیان دور از یک سوی و کم‌توجّهی نسبت به اشعار طالب و مقالات طبع شده

دربارەی او از دیگر سوی، سبب شده است که این تأثیرپـذیری نیمـا از طالـب از چشم بسیاری از صاحب‌نظران شعر کهن و پژوهندگان شعر نو پوشیده بماند.[۲]

دکتر گودرزی برای اثبات توجّه و علاقه‌ی نیمـا بـه طالـب و اشـعار او، بـه نقـل خاطره از زبان یکی از خویشاوندان نیما که علاوه بر نسبت خانوادگی بـا نیمـا از حاشیه‌نشینان دائمی محفل او نیز بوده است، می‌پردازد که با اندکی تلخـیص نقـل می‌گردد: «روز جمعه‌ای در دهکده‌ی زیبای یوش به دیدن نیما رفتم. طبق معمول تنی چند در خدمت او بودند. باید خاطر نشان کـنم کـه نیمـا تـا در یـوش بـود، همدمان او را اهالی دهکده‌های دور و نزدیک که اغلب در جوانی رفیـق شـکار و گشت و گذار او بودند، تشکیل می‌دادند و علاوه بر آنان افراد وابسته بـه خانـدان اسفندیاری و به ندرت شعرا و ادبای متجدّد نیز به دیدار او می‌رفتند. در آن سـال نیما رنجیده‌خاطر از بی‌توجّهی اربابان فرهنگ، زودتر از سال‌های دیگر بـه یـیلاق آمده بـود. در محفـل آن روز یکـی از خوانـنـدگان محلّـی چنـد طبـری[۳] از امیـر پازواری[۴] و رضا خراتی[۵] و به دنبال هر طبری ابیاتی از طالـب طالبـا[۶] را بـه آوای خوشی خواند... . نیما بعضی از ابیات را همراه خواننده زمزمـه مـی‌کـرد. پـس از تمام شدن آواز مرحبایی به او گفت و از آن جا که آزرده‌خـاطر بـود بـا افـسوس اضافه کرد: "قدر طالب را نیز ندانستند." یکی از حضّار کـه بعـداً معلـوم شـد از طالب و شعر و شـاعری او اطّلاعـی نـدارد و او را فقـط از اشـعار طالـب طالبـا می‌شناسد، به استاد اعتراض کرد که "طالب کسی نبود که قابل قـدردانی باشـد." در این جا بود که نیما بـا عـصبانیّتی کـه از او انتظـار نمـی‌رفـت بـه آن شـخص پرخاش نمود و ضمن شرح مختصری از مقام و ارزش والای ادبـی طالـب، چنـد بیتی از اشعار او را خواند. این بیت از آن اشعار را هنوز فراموش نکـرده‌ام چـون وصف‌الحال نیما در آن روزگار بود:

بـی‌نیـازانـه ز اربـاب کـرم مـی‌گـذرم

چون سیه‌چشم که بر سرمه‌فروشان گذرد»

(همان، ۵۳– ۵۲)

علاوه بر آن چه گفته شد، علاقه‌ی نیما به تهیّه‌ی دیوان طالب آملی به حدّی بوده است که نمی‌توان این تأثیرپذیری او از طالب را انکار کرد. نیما در نامه‌ای به تاریخ شب دوم اسفند ۱۳۰۷ به متکان، نماینده‌ی معارف آمل، طالب را بهترین شعرای مازندران می‌خواند و از او می‌خواهد تا دیوان طالب را برای وی پیدا کند: «بهترین شعرای آملی، طالب است. باید بگویم بهترین شعرای مازندران. معاصر شاه عباس صفوی، در ضمن عشق‌بازی‌های خود به هندوستان هم مسافرت کرده است. این شخص یک دیوان بزرگ دارد مخلوط به غزل و قصیده و رباعی. به سبک خاقانی و ظهیر شعر گفته است. خیلی طالبم اگر این طالب را برای من پیدا کنی. رئیس دارد. مرد بسیار فاضل و مقدّسی است. خیلی کتاب‌ها دارد، ولی به واسطه‌ی بعضی عادات تنبل شده است و می‌ترسد به من امانت بدهد» (یوشیج، ۱۳۷٦: ۲۹۵- ۲۹٤). در این نامه مقصود از رئیس، میرزا محمود رئیس محوی بارفروشی است که علی‌رغم اصرارهای نیما، از امانت دادن دیوان طالب به نیما خودداری می‌کند و او را در حسرت دسترسی به این دیوان نگه می‌دارد. نیما در ادامه‌ی نامه نیز می‌نویسد: «فقط بعد از "طالب" سرگذشت "طالبا" و "نجما" را برای من پیدا خواهی کرد. اشعار این سرگذشت به زبان دهاتی است. مربوط به معاشقه‌ی طالب معروف است. دهاتی‌ها آن‌ها را از بر دارند. به آهنگ محزون ولایتی می‌خوانند» (همان، ۲۹٦- ۲۹۵).

نیما در نامه‌ای دیگر به تاریخ سی‌ام دی ۱۳۰۸ از لاهیجان به متکان می‌نویسد: «چندی قبل یک کاغذ برای ذبیح‌الله صفا فرستاده بودم. نمی‌دانم رسیده است یا نه. در ضمن راجع به فرستادن بعضی اشعار، اشاره شده بود. البتّه شعرهای "طالب آملی" و "عجیب بارفروشی" از جمله‌ی همان اشعار است. در بارفروش روز حرکت خودم به او سفارش کرده بودم» (همان، ۳۷۸). نیما در ادامه‌ی نامه با اشاره به وجود دیوان طالب در نزد میرزا محمود رئیس محوی و جوانی به نام برزگر، خطاب به متکان می‌گوید: «برزگر جوان تربیت شده‌ی همراهی است که در قسمت خود کمک می‌کند. فقط گمان می‌کنم او از عیب‌گیری‌های من رنجیده

باشد. از طرف من او را خواهی دید. ممکن است غزلیّات "طالب" را از روی نسخه‌ای که او دارد سواد برداری و سایر قسمت‌های آن را با کمال مواظبت، که یک بیت از آن نیفتد، از روی نسخه‌ی رئیس. نه این که فی‌الحقیقه اگر تمام دیوان طالب یا دیگران در دسترس باشد به قدر کافی طالب خواهد داشت، بلکه من نظریّه‌ی مخصوص فنّی و صنعتی دارم» (همان: ۳۷۹).

او که بسیار طالبِ دیوانِ طالب و در اندیشه ی تدوین تاریخ ادبیّات ولایتی است، در نامه‌ای به تاریخ بیست و نهم دی ماه ۱۳۰۸ از لاهیجان به میرزا محمود رئیس محوی می‌نویسد: «در این جا با تاجر معروفی که کتب خطّی بسیار دارد، مربوط شده‌ام. او هم به من همراهی می‌کند. اگر یک دیوان طالب آملی داشت یقین دارم که طالبِ طالب را به مطلوب می‌رسانید. مخصوصاً وقتی که می‌دید من از روی اطّلاع و با طریقه‌ی فنّی و علمی مخصوصی که لازمه‌ی یک نفر نویسنده است، چیز می‌نویسم. ولی یک دیوان غزلیّات از یک شاعر گمنام مازندرانی به خطّ خود آن شاعر خدا به من داده است که اگر بخواهم خود را تسلّی بدهم باید بگویم که خیلی از دیوان "طالب" تو بهتر است» (همان، ۳۷۱). عبارت پایانی در حقیقت، طعنه و کنایه‌ای است به محوی که هم‌چنان از امانت دادن دیوان طالب به نیما خودداری می‌کرده است. در ادامه‌ی نامه، نیما از محوی درخواست می‌کند که دستور دهد تا از اشعاری که در اختیار دارد، برای او نسخه‌برداری کنند به ویژه «یک سواد کامل از دیوان طالب. راجع به این یکی مخصوصاً می‌دانی که من خیلی علاقه دارم یا اقلاً از تمام رباعیّات و قصاید و قطعات او بدون این که یک بیت از آن حذف شود. به علّت آن که ممکن است منظور من همان یک بیت باشد. به این وسیله برای من و جمعیّت سوغاتی خوبی از محضر خود تهیّه کرده‌ای» (همان، ۳۷۲). آیا این یک بیت که نیما بر آن تأکید دارد، همان بیتی است که نیما در شعر «آی آدم‌ها» با آن رابطه و تعامل برقرار کرده و از آن تأثیر پذیرفته است؟

امّا نکته‌ی دیگر آن است که قطعه‌ی «آی آدم‌ها» بیش از هر قطعه‌ی دیگر نیما مورد استنادِ ادبا و سخنورانی که به زبان و بیان و شیوه‌ی کار او تاخته‌اند، قرار

گرفته زیرا در نظر آنان «مضمونی را که حافظ در یک بیت به موجزترین وجـه و به رسمی‌ترین زبان بیان کرده است:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

کجـا داننـد حـال ما سبکبـاران ساحـل‌ها

نیما با زبان و بیان غیر رسمی و رسم غیرادبی، آن هم در بیست مـصراع نتوانـسته است بیان کند» (حقوقی،۱۳۸۰: ۳۷).

به راستی ستیزندگانی که با تمسّک به بیت حافظ این گونه به نیما تاخته‌انـد، اگـر از بیت طالب و تأثیرپذیری نمایان نیما از او آگاه بودند، چگونه به نیمایی کـه آب در خوابگه مورچگان ریخته، می‌تاختند؟

طالب آملی در ابیات دیگری از دیوان خویش نیـز از ایـن تـصویر دریـایی بـرای خلق مضامین اجتماعی و عاشقانه بهره جسته است:

مدان جز دستگیری معنی لفظ جوانمردی

خوشا یاری که از گرداب غم یاری برون آرد

(طالب، ٥٦٧)

دستگیری کن یکی زین ژرف غرقابش برآر

تا به کی طفل نگاهم غوطه در حسرت خورد

(همان، ٥٧١)

غرقه‌ی حادثه را یـار رسـانـد به کنـار

حیف از آن دست که بـر دامـن یـاری نزدیم

(همان، ٧٤١)

شکستـه کشتـی من در خلیج غصه مـرا

یکـی سفینـه‌ی شعـرم پـی عبـر بفـرست

(همان، ٩٨٨)

همان گونه که پیشتر گفته شد، پرداختن به ایـن تـصویر دریـایی و اسـتفاده از آن برای مضمون‌سازی به طالب آملی و نیما منحصر نمی‌شود بلکه با مطالعه‌ی دیوان

دیگر شاعران، نمونه‌هایی از مضمون‌سازی‌های عاشقانه و عارفانه با استفاده از این تصویر به دست خواهد آمد. این نوشتار را با ذکر چند مورد از این نمونه‌ها به پایان می‌بریم:

غرقه در دریای هجران توام   دلبرا دریاب ما را زود باش
(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۰۵)

غرقه‌ی دریای عشقت گشته‌ام   دست من گیر و ز غرقابم ببر
(عطّار، ۱۳۸٦: ۳۷۳)

دست گیر آخر مرا از بی‌دلی   غرقه گشتم در بُن دریای تو
(همان، ۵۳۹)

پایاب نیست بحر غمت را و من غریق   خواهم که سر برآورم ای دوست دست گیر
(سعدی، ۱۳۸٦: ٤۳۰)

نگفتی بی‌وفا یارا که دلداری کنی ما را   الا گر دست می‌گیری بیا کز سر گذشت آبم
(همان، ٤۵۲)

مانده در تیه فراقم، رهنمایا، ره نمای   غرقه‌ی دریای هجرم، دستگیرا، دست گیر
(عراقی، ۱۳۸٦: ۱۱۰)

در بحر فراق تو فتادم   دریاب، مگر فتم به ساحل
(همان، ۱۲٤)

بگیر ای یار، دست من، که در گردابی افتادم   که آن را هیچ پایانی نمی‌بینم نمی‌بینم
(همان، ۱٤۳)

دست گیرید که در لجّه‌ی دریای سرشک   تن من همچو خسی بر سر آب افتادست
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۸: ۵۷)

گوش مروّتی کو کز ما نظر نپوشد   دست غریق یعنی فریاد بی‌صداییم
(بیدل، ۱۳۸٦: ۱۰٦۷)

ای کناره‌های عاقل، دست و مویش را نمی‌گیرید؟

او دلیری در میانتان بود، دارد غرق می‌گردد

(اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۳۵۵)

نتیجه‌گیری

طالب آملی نخستین شاعر بزرگِ پارسی‌گوی مازندران است که زبان و بیان خاص خود را داشته و بر دیگر شاعران فارسی تأثیرگذار بوده است، به گونه‌ای که نیما نیز او را بهترین شاعر مازندرانی می‌خواند و در برخی از نامه‌های خود از وی و اشعار و سبک شاعری‌اش سخن می‌گوید. خاطره‌ای منسوب به یکی از خویشاوندان نیما هم از آشنایی نیما با طالب و اشعار او حکایت دارد. هم‌چنین، تحلیل بینامتنیِ شعر آی آدم‌های نیما و یکی از اشعار طالب و تشابهات لفظی و معنایی آن‌ها نشان می‌دهد که میان این دو شعر رابطه و تعامل تنگاتنگی وجود دارد. هر چند شاعران پارسی‌گویِ دیگری نیز پیش از نیما و طالب به این مضمون و تصویر دریایی مورد بحث ما پرداخته‌اند، اشتراکات شعر این دو شاعر مازندرانی هم از جهت نوع اندیشه و مضمون و هم از جهت الفاظ و واژگان، مشخّص می‌کند که شعر طالب منبع الهام نیما در سرودن قطعه‌ی آی آدم‌ها بوده است. بررسی نامه‌های نیما و به ویژه علاقه و پیگیری‌های مجدّانه‌ی وی برای دستیابی به دیوان اشعار طالب، نیز این نظر را تأیید و احتمال هر گونه توارد را رد می‌کند. بدون تردید، مطالعه‌ی دقیق اشعار طالب آملی نمونه‌های فراوان دیگری از تأثیرگذاری او بر شاعران پارسی‌گوی را آشکار خواهد کرد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- ذکر کامل این قطعه، با هدف توجّه هر چه بیشتر به شباهت آن با شعر طالب آملی بوده است.

۲- خوشبختانه سلسله مقالات مذکور، در پاییز سال ۱۳۸۲ به همّت سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به صورت کتابی با همان عنوان (زندگی‌نامه و کارنامه‌ی ادبی طالب آملی) به زیور طبع آراسته و بدین ترتیب غبار فراموشی از آن زدوده شد.

۳- دوبیتی‌هایی که به زبان طبری سروده شده و از نظر مضمون همانند رباعی در شعر فارسی است.

٤- بزرگ‌ترین طبری‌سرای مازندران که زمان زندگی او را در دوره‌ی صفویه دانسته‌اند.

٥- از شاعران مشهور زبان مازندرانی که در حدود سال‌های ۱۲۲۰- ۱۱٥۰ ه.ق. می‌زیسته است.

٦- طالبا منظومه‌ی معروفی به زبان مازندرانی منسوب به ستی‌النساء، خواهر طالب آملی، است که آن را در فراق طالب سروده است.

منابع و مآخذ:

۱– اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۵) **ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم**، چ ششم، تهران: انتشارات زمستان و انتشارات مروارید.

۲– بیدل دهلوی (۱۳۸٦) **دیوان**، به تصحیح اکبر بهداروند، ج ۲، چ اوّل، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.

۳– حسینی، سیّد محسن (۱۳۸٦) **مناسبات بینامتنی معارف بهاءولد و مثنوی معنوی از منظر داستان‌پردازی**، پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی ۱٦.

٤– حقوقی، محمّد (۱۳۸۰) **شعر زمان ما** (۵) نیما یوشیج، چ سوم، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.

۵– خواجوی کرمانی (۱۳۷۸) **دیوان غزلیّات**، به کوشش حمید مظهری، چ چهارم، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.

٦– داد، سیما (۱۳۸۷) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.

۷– سعدی شیرازی، **مشرف‌الدّین مصلح بن عبدالله (۱۳۸٦) کلّیّات**، چ دوم، تهران: بادبادک.

۸– سنایی غزنوی، **حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳٦۲) دیوان**، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چ سوم، انتشارات سنایی.

۹– طالب آملی (بی‌تا) **کلّیّات اشعار**، به اهتمام و تصحیح و تحشیه‌ی طاهری شهاب، انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.

۱۰– طباطبایی، محیط (۱۳۵٤) **اصلاح چند اشتباه در ترجمه‌ی احوال طالب آملی**، گوهر، سال سوم، شماره‌ی ۱۱ و ۱۲.

۱۱– عراقی، **ابراهیم بن بزرگمهر (۱۳۸٦) دیوان**، تنظیم و نمونه‌خوانی جهانگیر منصور، چ ششم، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.

۱۲- عطّار نیشابوری، **فریدالدّین محمّد (۱۳۸٦) دیوان**، تنظیم و نمونه‌خوانی و نظارت جهانگیر منصور، چ ششم، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.
۱۳- گودرزی، فرامرز (۲۵۳٦) [۱۳۵٦] **زندگی‌نامه و کارنامه‌ی ادبی طالب آملی**، هنر و مردم، سال پانزدهم، شماره‌ی ۱۷۸- ۱۷۷.
١٤- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر**، چ اوّل، تهران: فکر روز.
۱۵- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸) **دانش‌نامه‌ی نظریّه‌های ادبی معاصر**، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، چ سوم، تهران: نشر آگه.
١٦- یوشیج، نیما (۱۳۷٦) **مجموعه‌ی کامل نامه‌ها**، گردآوری و نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، چ سوم، تهران: نشر علم.
۱۷- ــــــــــ (۱۳۸۰) **مجموعه‌ی کامل اشعار**، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چ پنجم، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات نگاه.

سیمای علی (ع) در آیینه قصاید طالب آملی

اکبر لطفی[1]

چکیده:

مناقب سرایی شاعران فارسی به روزگار زبان‌گشایی شعر برمی‌گردد. شاعرانی چون فردوسی و کسایی مروزی که گرایش شیعی و علوی داشتند. در مازندارن هم شاعران به سهم خویش به مدح و ثنای حضرت علی (ع) پرداختند و ارادت خویش را نثار کردند. اوج علوی سرایی در دوره‌ی صفویه با حمایت شاهان صفوی چهره‌ای دیگر گرفت و وجود مرعشیان و علوسان در مازندران بسترساز دیگری جهت این رویکرد بود.

طالب‌آملی از این جمله شاعرانی است که در یک قطعه و یازده قصیده به مدح و ثنای حضرت علی (ع) پرداخت. مدح علی (ع) از نظر غنایی و حماسی در دیوانش بیشتر جلوه‌گر است. نگارنده بر ان است که با انتخاب اشعار از میان قصاید بلبل آمل «حضرت علی (ع)» را نعرفی نماید.

واژگان کلیدی:

صفویه، سبک هندی، علوی‌سرایان، حضرت علی (ع)، طالب‌آملی.

۱. دانشجوی دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

مقدمه:

مناقب‌سرایی شاعران پارسی، به روزگار زبان‌گشایی شعر فارسی برمی‌گردد و شاعرانی چون کسایی مروزی، فردوسی و بعد از آن، شاعرانی که گرایش شیعی و علوی داشتند، عشق و ارادت خود را در قالب شعر و در بهترین لفظ و مضمون تقدیم ساحت مولایشان حضرت علی (ع) کرده‌اند. در این میان، سهم شاعران مازندرانی چشم‌گیر و برجسته است. نخستین حکومت علوی در قرن سوم هجری در تبرستان (مازندران) تشکیل شده که در تاریخ به علویان تبرستان شهرت یافته‌اند، خصوصاً پس از شهادت امام رضا (ع) در خراسان و مهاجرت عده‌ای از سادات علوی به این دیار و همچنین ظلم و جوری که در اطراف حاکمان عباسی به مردم این خطّه می‌شده است. عشق و ارادت به علویان بیشتر و زمینه را برای تأسیس دولت علوی توسط حسن‌بن‌زید از نوادگان امام حسن مجتبی (ع) توسط «داعی کبیر» مهیا شد. پس از مرگ داعی کبیر مردم با برادرش محمدبن‌زید معروف به «داعی» که مردی دانشمند بود بیعت کردند. او با مخالفان داخلی در تبرستان و مهاجمان خارجی روبه‌رو بود. در نهایت سامانیان که خود را به خلافت عباسی وفادار می‌دانستند در سال ۲۸۷ هجری قمری بر تبرستان چیره گشتند و نزدیک به ۱٤ سال بر تبرستان فرمان راندند. معروف‌ترین داعی علوی حسن‌بن‌علی مشهور به «ناصر کبیر» بود که در سال ۳۱۰ همجری قمری قیام نمود و با اخراج سامانیان از تبرستان بر این منطقه مسلّط شد. او دانشمندی مجاهد بود که در تبلیغ اسلام و تأسیس مدارس و مساجد بسیار کوشید، از جمله مدرسه و کتاب‌خانه‌ی معروفی را در آمل بنیان کرد که برخی از مورخان آن را اولین مدرسه در جهان اسلام دانسته‌اند.

با چنین زمینه‌ای که در مازندران مهیا بود، شاعران مازندران هم به سم خود، به مدح و ثنای حضرت علی (ع) پرداخته‌اند و ارادت خویش را نثار کرده‌اند، اوج علوی‌سرایی و ازدحام علوی‌سرایان و نیز ستایش آن در گستره‌ی ادب فارسی پس از صفویه گسترش مذهب شیعه تشویق و حمایت شاهان صفوی از اشعار مذهبی بروز نمود.

طالب و علوی‌سرایی

یکی از شاعران بنام و معروف سبک هندی و از شاعران برجسته‌ی دوره صـفوی که چون شاعران دیگر این سبک، راه دیـار هنـد را در پـیش گرفـت و در دربـار جهانگیرخان به مرتبه‌ی ملک‌الشعرایی رسید، طالب‌آملی است.

طالب که از شاعران شیعی مذهب اسـت در یـک ربـاعی در مـدح پیـامبر، یـازده قصیده و یک قطعه در مناقب امیرالمؤمنین و یک ترکیب بند در مـدح امـام رضـا (ع) و یک قصیده در مدح امام زمان (ع) دارد و ایـن‌گونـه ارادت خـویش را بـه پیامبر و آل رسول نشان داده است.

طالب آملی چون دیگر علوی سرایان عشق و علاقه‌ی خویش بـه مـولای متقیّـان علی (ع) را ابتدا آن‌چنان نشان می‌دهد که گویی عاشقی است که به دنبال معشوق خویش می‌گردد. وجود مبارک آن حـضرت را بـرای دوسـتان مایـه سـرافرازی و بلندمرتبگی می‌داند و برای دشمنان مایه‌ی ذلّت و خواری:

علی ولی آن که از ضرب تیغش

تن خصم چون فرقدان اوفتاده (بیت ۳۱۲۰)

گُهر گشته آوازه‌ی جودش آن گه

به گوش کرام جهان اوفتاده (بیت ۳۱۲۱)

وی شجاعت امیرالمؤمنین را در جنگ‌ها می‌ستاید، خصوصاً در جنگ با دشمنانی چون عمروبن عبدود، موحب خیبری. به عظمت و قـدرت بـا ذوالفقـار او اشـاره می‌کند و می‌گوید اگر شمشیر علی (ع) نبود از اسلام جز سُمّ شکافته‌ی شتر چیـز باقی نمی‌ماند.

تب لرزه از هیبت ذوالفقارش

بـر انـدام هفـت آسمـان اوفتـاده (ب ـ ۳۱۲۳)

صلابت اسدالهیش به لشکر خصم

پی پیاده برید و دل سوار شکست (ب ـ ۲۰۲۰٤)

وقتی دشمن در جنگ نام او را می‌شنود چون جماد ذوب می‌گـردد و دوسـتان از حُسن خلق او چون نسیم طراوت می‌گیرند:

زه هول عقرب تیغش که صورت اجل است

همی به چشم عدد استخوان مار شکسته (ب ـ ۲۰۲۰۵)

نسیمی که از جهت خُلقش وزیده

روان پــرور انــس و جــان اوفتــاده (ب ـ ۲۰۲۱۹)

طالب آملی خاک نجف را که محل دفن آن امام همام است چون صدفی می‌دانـد که گوهری را در درون خویش جای داده است که این دُرّ شاهوار آبرو و حیثیـت زمین گشته است و از طرفی هم فلک هم سر بر استان او می‌ساید و افتخـار دارد که در خاک پای او اوفتاده است.

صدف گشته خاک نجف گوهرش را ‌‌ ‌ ‌ از آن آب‌روی جهان اوفتاده

جنـــاح فـلـک بــوده ارامگاهــش ‌ ‌ ‌ زنعلین او گر نشانی اوفتاده

(ابیات ۳۱۲۸ – ۳۱۲۷)

خاک نجف را برتر از هر شهر و دیار معرّفی می‌کند.

خـاک صحــرای نجـف را زافتخــار

بر سر کُحل صفاهان می‌زنم (ب ـ ۲۱۱۷۹)

مرقدش را کعبه‌یدل که در خیال به طواف آن می‌پردازد.

مـی‌کنم حـاضـر نجف از در خیـال

پس طواف کعبه‌ی جان می‌زنم (ب ـ ۲۱۱٦۹)

این شاعر علوی مرقد امام را چشم خویش می‌داند و مردمک دیـده و مـشاهده‌ی آن را موجب بصیرت چشم.

چنین کز مرقدش در دیده حاضر مرقدی دارم

بود هر گردش چشمش طواف کوی بطحایی (ب ـ ۳٦٥٤)

سر آن روضیه‌ی پر نور گردم کز دو منزل ره

شود بینا اگر وبیش رسد بر مغز اعمایی (ب ـ ۳٦٥۳)

در وصف ممدوح؛ طالب چون عاشقی است که به دنبال معشوق می‌گردد و آن‌گونه در وصفش هنرنمایی می‌کند که هر بلبلی در زیر چتر گلی.

سحر که بر مژه افروختم چراغ نگاه
بدست شعله شکستم کلاه گوشه‌ی آه (بیت / ۳۱٤)

*****

بیا که بی چمن عارضت مشبّک شد
نقاب دیده‌ی صبرم زگاه‌گاه نگاه (بیت / ۳۱۵)

*****

بیاد وصل تو گر قفل دیده بگشایم
عجب که از مژه‌ام بحر بگذرد به شنا (بیت / ۳۱٦)

وی در این قصیده چون اسلاف خویش سخن را به جایی کشاند که گویا قصاید سبک خراسانی را تجربه می‌کند و حضرت علی (ع) را در کمال معانی عشق به وصف می‌گیرد.

به جز سیاهی داغ دلم سپهر نیافت
گلی که شاهد بختم زند به طرف کلاه
مرا که زیب تن از حمله‌ی مغیلانست
چه جیب ذوق گشایم به اطلس و دیبا (ابیات ـ ۳۱۵۰ – ۳۱٤۹)

طالب آملی در قصاید خویش عدالت مولا را می‌ستاید، همان عدلی که سبب شهادتش گشت. چون عدل چیزی است که هرچیز در سرجای خویش ماند و قرار گیرد و همین شدّت عدالت اوست که سروش آسمانی در آسمان و زمین فریادی زند قُتِلَ عَلی بن ابی طالب بِشِدَّةِ عَدْلِه.

آن که با عدل او زشعله کشند
ابره بر پوستین سنجابی (بیت ۳۵٦٤)

*****

وان که با حفظش از شراره زنند

میخ بر موزه‌های مرغابی (بیت ـ ۳۵٦۵)

*****

بدو شحنه‌ی عدلش که باد نتواند

بروی برگ خزان گونه‌ی بهار شکست (بیت ـ ۲۰۲۱۸)

از صفات بارز امام علی (ع) فصاحت و بلاغت در سخن اوست. نهج‌البلاغه که یادگار کلامی آن حضرت است. به زبان خویش می‌فرماید:

* نَحْنُ کَلِماتُ الَّتی لا تُدرکُ فَضائلَنا وَلا تُستَقصی *

ما فرماندهان سپاه سخن هستیم و کسی را یارای درک آن نیست و به منتهای آن نرسد.

این شاعر شیعی از امام علی (ع) به عنوان خطیب هفت منبر سخن می‌گوید و سخنان او را منشور ایمان می‌داند:

خطیب هفت منبر شاه دین دامان پیغمبر

که بر منشور ایمان هم‌چو نامش نیست ظغرانی (بیت ۳٦٤۸)

مقام و مرتبه حضرت علی (ع) را برتر از پیامبران می‌شمارد، چون تمام صفات انبیاء د راو جمع آمده و جامع جمیع صفات، اوست. وی عیسی را مسیح دیگری است وقتی احیای جام مرده‌ی مسیح را با دم مسیحانی متبور می‌سازد.

به گردون روح مریم دام‌انفاس او گیرد

پی احیا اگر باید مسیحا را مسیحایی (بیت ۳٦۵۵)

امّت پیامبر اسلام حضرت علی (ع) را چون قرآن حبل‌المتین می‌دانند و به تاسّی از حدیث ثقلین پیامبر اکرم (ص) که فرمود:

(انّا تارکُ فیکُمُ الثَقْلیینْ اَوّلَهُمَا کتابَ اللهی فیه الهُدی وَ النّور مَن استَمْسک بِه وَ اَخَذَ بِه کانَ عَلَی الْهُدی وَ مَن اخْطَأهُ ضَلَّ فَخُذُوا بِکِتابَ الله تَعالی وَ استَمْسَکوُا بِه وَ اَهْل بَیْتی اُذْکّرُکُمُ الله فی اهل بیتی.)

من دو چیز گرانبها را در میان شما می‌گذارم، یکی از آن دو کتاب خدا که در آن هدایت و نور (آگاهی) است؛ هرکس بدان چنگ زند و بدان دست یازد راه هدایت خواهد پیمود و هر کس آن را خطا پندارد گمراه خواهد شد. بنابراین، کتاب خدا را گیرد و بدان چنگ زنید و (دومی) اهل بیت و عترت من که درباره‌ی اهل بیت خدا را یادآورتان می‌شوم. (نهج‌الفصاحه. حدیث ثقلین. ص ۲۰۱)

همین حبل المتین کافی بود دو عالم را

به ذات او تولّایی ز غیر او تبرّایی (بیت ٣٦٦٤)

که دوست داران او را دوست و دشمنان او را دشمن می‌شمارند.

طالب آملی از امام می‌خواهد وی را چون غلامان خویش بداند و امیدوار است که شیعیان باشد و دائماً او را به وساطت و شفاعت می‌خواند.

غلامان ترا کمتر غلامم یا ولی الله

به داغ بندگی پیشانیم را زیب و تمنایی (بیت ـ ٣٦٦٩٠)

شاعران در مدح ممدوح خویش گاه چنان به مبالغه می‌پردازند که این مبالغه جز بر زیبایی و آرایش شعرشان و پذیرش مهر ممدوحان چیز دیگری نیست. قصیده سرایان سبک خراسانی انچنان در مدح ممدوح مبالغه می‌کنند که انوری پیامبر ستایش‌گران نامیده می‌شود. امّا همه‌ی شاعران چه علوی و چه غیرعلوی و حتی غیرمسلمان در شجاعت و صلابت مولای متّقیان زانوی ادب می‌زنند و او را عصاره‌ی همه‌ی قدرت‌ها می‌شناسند. طالب آملی چون اسلاف خویش می‌گوید:

ز صدمه‌ی نگهش پیکر مخالف را

چو تار زره جامعه‌ی تاتتار شکست (بیت ـ ۲۰۲۱۲)

دو نیشه‌ی عقرب جراره‌ی که هیبت او

در افکند به دل اژدها هزار شکست (بیت / ۲۰۲۲۳)

این شاعر علوی در قصیده‌ای که ۸۲ بیت دارد در منقبت مولای متّقیان علی (ع) با ردیف شمشیر سروده است و اشارات او به نقش شمشیر که در میادین نبرد چگونه با امام همراه بوده است و دشمنان اسلام را به خاک و خون کشیده است.

چو خامه راست کند جمله کارها شمشیر

که کارها گره هست و گره‌گشا شمشیر (بیت: ۲۰۵٤۶)

*****

علی عالی اعلی هژ بر بیشه‌ی دین

که در کفش بود از قدرت خدا شمشیر (بیت: ۲۰۵۷۱)

*****

غضنفری که به سر پنجه‌ی شجاعت او

به زور معرکه چون گردد آشنا شمشیر (بیت: ۲۰۵۷)

در جای دیگر از دیوان، طالب در قصیده‌ای با استفاده از کلمات اسطوره‌ای که مشترک با غزل است به مدح مولای متّقیان می‌پردازد و با اصطلاحات سمبولیک، می، میخانه، قدح، ساقی، لب و ساغر نهایت عشق خویش را به مولا نشان می‌دهد.

دوش در غمکده بودم همه تن سوز و گذاز

که به صد شوق شد آغوش در روزن باز (بیت: ۲۰۶٤۸)

وه، چه مینا و چه می خاطر اندیشه‌ی نور

وه چه مینا و چه می شیشه‌ی آیینه‌ی راز (بیت: ۲۰۶۶٤)

مجملاً یک دو سه پیمانه بلافصل کشید

وز عرق چون گل شبنم زده شد چهره طراز (بیت: ۲۰۶۶۶)

اگر مذهب پیرمیخانه داری

ز کیفیّت می عصایی طلب کن (بیت: ۲۱۳٤۳)

او قدح نوش و من انگشت گزان از غیرت

که لب جام چرا با لب او شد همراز (بیت: ۲۰۶۶۷)

چون ز کف هشت قدح مست و هراسان گفتم

کای به‌انداز از لبت ساغر می، در پرواز (بیت: ۲۰۶۶۸)

بلبل آمل در مدح فرمانروایی سپاه سخن، خـود را برتـر از بـزرگ‌تـرین شـاعران سخنوران عرب می‌داند. و می‌گوید با شعر من رونقی بـرای سـرودهای حـسان و سبحان باقی نمی‌ماند:

آن که بر نقد مدیحش صبح و شام

سکّه حسان و سبحان می‌زنم (بیت. ٢١١٦٤)

در دوستی اهل بیت خود را سلمان معرّفی می‌کند و تلاش دارد سخن اکرم (ص) در خصوص سلمان که فرمود: «سلمانٌ مِنّا اَهْـلُ البَیْـت» را بـا اخلاصـی کـه دارد تاجی بر سر بداند:

طالبم لیک از صفای اعتقاد

در ولایش دم ز سلمان می‌زنم (بیت: ٢١٨٢)

و برای درک معرفت امام علـی (ع) سـعی و تلاشـش را نمـی از دریـای هـستی برمی‌شمارد و غرق در بحار اندیشه‌ی اوست.

بحر اخلاصم ز باد اعتقاد

موج بر بالای عمان می‌زنم (بیت. ٢١١٨٤)

می‌کنم چون کنه ذاتش را خیال

غوطه‌ها در بحر عرفان می‌زنم (بیت. ٢١١٨٥)

قلزم شوقم که با یادش مدام

چار موج از چار ارکان می‌زنم (بیت. ٢١١٨٦)

ملک‌الشعرای دربار جهان گیر در قصیده‌ی پایانی خود در مدح امـام المتّقـین بـه جمال و زیبایی آن حضرت اشاره می‌کند و ممدوح خویش را مـی‌سـتاید. وی در این قصیده به چهره‌ی دل ربای امام را اشاره می‌کند که از ماه تا مـاهی را تـسخیر کرده و خط الهی بر چهره‌اش کشیده است.

حُسن آن دل رُبای خر گاهی   کرده تسخیر ماه تا ماهی (بیت: ٢١٦٣١)

عارضش محضر نکویی را   داده زیبـا خـطّ یداللهـی (بیت: ٢١٦٣٢)

خطّ لب او تصویر زیبایی است که ماه نو را به دام انداخته و نرگش جنون افزایش در تن خرد پرور او منزل گرفته:

روی او برگ لاله را گوید

گرچه رنجست گونه‌ات گاهی (بیت: ۲۱٦٤٦)

همتّش چون درم نثار کند

مه شود پرپشیزه چون ماهی (بیت ۲۱٦٦۱)

می‌گوید حضرت علی (ع) با وجود این که جسمی لطیف داشت اما بر این جسم اثری از حصیر بود که با وجود امیر جهان اسلام بود و تمام امکانات و نعمات را در اختیار داشت به فکر بچه یتیم و مردم محروم و ستمدیده حجاز و یمامه بود و به خود اجازه نمی‌داد در بستری نرم استراحت کند و غذایی گوارا بخورد.

مال خویش می‌بخشد حتّی با خانواده سه روز روزه می‌گیرد با آب افطار می‌کند که در مدح او ایه‌ی از قرآن نازل می‌گردد.

* وَ یُوثِرونَ عَلی اَنْفُسِهِم وَلَوْکانَ بِهِم خَصاصَهُ *

دیگران را بر خود مقدّم می‌شمارند هر چند خود محتاج به آن باشند. (سوره حشر آیه ۹)

همتّش چون درم نثار کند　　　مه شود پریشیزه چون ماهی (بیت ۲۱٦٦۱)

و در شب، با وجود اسداللهی بودنش در روز، چون زنان جوان مرده می‌گرید و به خود می‌پیچد و حتّی سحرگاه هم از اثر گریه‌ی او لطافت می‌بازد و با وی هم ناله می‌گردد.

از اثر اوفتاده بود مرا　　　گریه و ناله‌ی شحرگاهی (بیت: ۲۱٦٦٤)

مرقدش تا نکرد جلوه، نکر　　　اشک من اشکی، آن من آهی (بیت: ۲۱٦٦٥)

بدین ترتیب این شاعر تبرستانی دیوانش را در ستایش و مدح ممدوح خویش یعنی امام‌الانس و الجان اراسته می‌کند و به تعداد ابیاتش، خانه‌ای در بهشت می‌سازد. خانه‌اش آبادان باد.

منابع و مآخذ:

۱ـ قرآن کریم.

۲ـ نهج‌الفصاحه، کلمات قصار رسول اکرم (ص)، (۱۳۸۵) به اهتمام غلامحسین مجیدی خوانساری، چاپ سوم انتشارات انصاریان.

۳ـ نهج‌البلاغه (۱۳۸۱)، ترجمه‌ی محمّد دشتی، چاپ اوّل.

٤ـ آملی، طالب کلیّات اشعار، ملک‌الشعار، طالب آملی، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب، تهران: انتشارات کتاب خانه‌ی سنایی.

۵ـ قنبری، محمدرضا، (۱۳۸۳)، زندگی و شعر طالب آمکلی، تهران: انتشارات زوار.

بررسی مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی در غزلیات طالب آملی

دکتر مرتضی محسنی[۱] ـ ارسلان احمدی[۲]

چکیده

سرمایه‌ی اجتماعی به بررسی روابط انسانی به عنوان ایده‌ی محوری در زندگی اجتماعی می‌پردازد که از علوم اجتماعی به سایر رشته‌ها گسترش و مفهوم استعاری یافته است.

سرمایه‌ی اجتماعی به مباحثی می‌پردازد که زمینه‌ی آن ریشه‌ی تاریخی دارد و به عنوان مفاهیمی ارزشی از گذشته‌ها، با آثار و نوشته‌ها به ما انتقال یافته است، ارزش‌ها و سرمایه‌هایی که در جوامع متمدّن امروزی، کم‌اهمیت شده و نیاز بشری در جوامع امروزی آنان را به بازگشت به آن‌ها وادار ساخته است.

آثار ادبی، به جهت این که بازمانده و یادگاران این مفاهیم ارزشی در اجتماع هستند، از جمله مهم‌ترین دستاوردهای فرهنگی هستند که می‌شود به نقد و احیای ارزش‌های انسانی مبادرت ورزید. به این علت در این نوشته کوشش شده تا بعضی از مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی در تعدادی از غزلیات طالب آملی، باز تولید و مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. اگر چه در دوره‌ی زندگی اجتماعی شاعر، عناصر ضدّ سرمایه‌ی اجتماعی از

۱. استاد یارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

جمله ترک اجباری وطن، مهاجرت و یک‌سویه‌نگری در افکار، عقاید و در زندگی شخصی وجود داشته است که به نوعی تخریب سرمایه‌ی اجتماعی فردی شمرده می‌شود.

در این مقاله، به بررسی و تحلیل سه مؤلفه از مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی یعنی: اعتماد، انتقاد و اخلاق‌های سرمایه‌ساز پرداخته شده است.

واژگان کلیدی:

سرمایه‌ی اجتماعی، ادبیات، طالب آملی، اعتماد، انتقاد، اخلاق‌های سرمایه‌ساز (مردم‌داری)

مقدمه

سرمایه‌ی اجتماعی را که یکی از مباحث جدید در علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی می‌دانند؛ نمی‌توان آن را جدا از پیشینه‌ی تمدنی و فرهنگی و سابقه‌های تاریخی در نظر گرفت و ریشه‌ی این مفهوم را از تاریخ و گذشته‌ی بشر جدا کرد. سرمایه‌ی اجتماعی که به مباحثی چون اعتماد، انتقاد، مسائل اخلاقی و... حول روابط انسانی و زندگی جمعی می‌پردازد و کمبود این مباحث را در جوامع انسانی امروزی ریشه‌یابی می‌کند؛ باید بازگشت به اصول اخلاقی را، در میان انسان‌های دیروزی و ادیان الهی، مدّنظر قرار دهد. اصولی چون، مدارا، تسامح، گذشت، مهربانی و ایثار که در کتاب‌های آسمانی و در میان پیامبران الهی مخصوصاً دین اسلام و رسول اکرم و به عنوان اصول نهادین، برای جوامع بشری سفارش شده است. اهمیت دادن به مباحث سرمایه‌ی اجتماعی در میان بشر امروز، نوعی بازگشت به ایده‌های اخلاقی بایسته‌ی دیروزی است. ایده‌های اخلاقی‌ای که علاوه بر کتاب‌های آسمانی، در میان همه‌ی مردم برای ما به یادگار مانده و از طریق نوشته‌ها و آثار هنرمندان رشته‌های مختلف، به دست ما رسیده است.

از میان انواع هنرها، آثار ادبی هم، با شکل و قالب ویژه‌ی خود نماینده‌ی زندگی و ارزش‌ها، معیارها و ویژگی‌هایی است که زندگی فردی و جمعی در حول محور آن جریان دارد. نقد و بررسی و ارزیابی آثار ادبی که در جریان حیات فردی و جمعی خلق می‌شوند، باعث کشف ارزش‌های اجتماعی می‌شود، به این علت آثار ادبی، به عنوان یک میراث فرهنگی و انسانی مکتوب هر جامعه، جایگاه ارزشمندی می‌یابد.

ادبیات در تولید و بازتولید سرمایه‌ی اجتماعی به عنوان عنصر اساسی در ساختار فرهنگ و هویت ملی هر جامعه، نقش ایفا می‌کند، بدین ترتیب یک اثر ادبی،

جزء سرمایه‌های فرهنگی و ملی و بومی آن جامعه است که می‌تواند به سرمایه‌ی اجتماعی تبدیل شود.
طالب آملی، شاعر مهاجر، غریب و آواره از وطن مازندرانی است، که از لابه‌لای اشعارش، بسیاری از مسائل اجتماعی و انسانی، قابل بررسی و تحلیل است.
این نوشتار، با هدف تحلیل بعضی از مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی در برخی از غزلیات طالب، به بررسی این مهم پرداخته است.

طرح مسأله

۱- سرمایه‌ی اجتماعی (Social Capital)

در سال‌های اخیر، مفهوم سرمایه‌ی اجتماعی به معنای این که مشارکت در گروه و جامعه می‌تواند برای فرد، منافع و کارکردهایی مثبت داشته باشد؛ یکی از رایج‌ترین واژه‌هایی است که از علوم اجتماعی وارد تحقیقات مربوط به حوزه‌های دیگر علمی، حتّی وارد زبان عمومی شده است. تأکید بر اهمیت اثرات مثبت روابط اجتماعی بر روی فرد و نگرانی و دغدغه نسبت به تنزّل روابط اجتماعی معنادار در جوامع جدید، از مفاهیم و بحث‌های قدیمی جامعه‌شناسی است، می‌توان گفت ترکیب سرمایه‌ی اجتماعی، در این معنی مفهوم نو و جدیدی نیست.
سرمایه‌ی اجتماعی براساس کارکرد آن تعریف می‌شود (کلمن، ۴۹:۱۳۸٤).
استفاده از این واژه مفهوم استعاری دارد و باید تفاوت‌های آن را با انواع سرمایه‌ها در معانی مرسوم به خاطر داشت (تاج بخش، ۲۹:۱۳۸٤).
سرمایه‌ی اجتماعی به‌طور کلّی ترکیبی از دو واژه‌ی سرمایه و اجتماع است. واژه‌ی سرمایه، اسم مرکّبی است در معانی ثروت، قابلیّت، مبدأ و اصل، توانایی و قدرت، اساس و پایه، رأس المال، وارزش (دهخدا، ٤٨۱:۱۳٦٥) و واژه‌ی اجتماع، در معانی ائتلاف، گردآمدن، اتّفاق کردن بر چیزی، قوی شدن، سازگاری نمودن، مجلسی را منعقد کردن و دسته‌ای که برای هدف مشترک، گرد هم جمع می‌شوند

و گرد آمدن دو ناهمتا، واژه‌ی اجتماعی، کلمه‌ای است عربی و صفت نسبی، منسوب به اجتماع در مقابل فردی، کاری که به همگان و اجتماع بستگی داشته باشد و آن چه مربوط به گروهی باشد که با هم زندگی می‌کنند. مانند: مؤسّسات فرهنگی، بهداشتی، اقتصادی، سیاسی، تعاونی و مانند این‌ها و کارهایی که به سود اجتماع و مردم صورت می‌گیرد (معین،۱۳۷۱:۱٤٦ و۱۸۷۳)

در تعریف اصطلاحی و خاصّ آن می‌توان گفت: سرمایه‌ی اجتماعی از مجموعه‌ی هنجارها و ارزش‌های موجود در نظام‌های فکری، علمی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی جامعه نشأت می‌گیرد. این هنجارها و ارزش‌ها نیز حاصل تأثیر نظام‌های اجتماعی، اقتصادی و نوعی نظام سیاسی و روابط انسانی است، که دارای ویژگی‌هایی از قبیل: اعتماد متقابل، تعامل اجتماعی متقابل، گروه‌های اجتماعی، احساس هویت جمعی و گروهی، احساس وجود تصویری مشترک از آینده و کار گروهی و تیمی است، که از عوامل بنیادی آن به شمار می‌روند.

سرمایه‌ی اجتماعی، نوعی سرمایه‌گذاری غیرعمدی و طولانی مدّت در تعاملات و پیوندهای میان انسان‌هاست و از پیشینیان به ارث می‌رسد و ریشه‌هایش در گذشته پنهان است (خلیلی،۱۳۸۷:۱۵۵).

ایده‌ی محوری سرمایه‌ی اجتماعی را می‌توان در واژه‌ی «روابط» خلاصه کرد. برخی از دانشمندان، روابط انسانی را گردآورده‌ای از آداب و رسوم و پندارها و دریافت‌های فرهنگی، قومی، اقتصادی و سیاسی جامعه تعریف می‌کنند و برخی دیگر آن را فرآورده‌ی تلاش‌های روزافزون همگانی، به گونه‌ای که در همزیستی بهتر و همراه با خشنودی و خرسندی مؤثر باشد، می‌دانند. به هر حال روابط انسانی، به برقراری یک رشته مناسبات لازم با افراد و گروه‌های گوناگونی از افراد گفته می‌شود (آشفته تهرانی، ۱۳۵۵:۷)

روابط انسانی را می‌توان مناسبات و روابط متقابل افراد و گروه‌ها دانست. افراد و گروه‌هایی که سرشت و روحیه‌ی آنان همانندی ندارد؛ دارای یک نوع اندیشه،

عقیده و احساس نیستند؛ ویژگی‌های روانیشان گوناگون است؛ برخی خونسرد و کم کار و برخی زیرک و پرشور و گروهی اندیشمند و گوشه گیرند. بنابراین شخصیت آنان نیز هیچ‌گاه کاملاً با یکدیگر یکسان نیست و انگیزه‌های بنیادی شخصیت آنان از دیدگاه جسمی و روحی و اجتماعی فرق دارد.

اعضای جامعه (با افکار و سلیقه‌های گوناگون) با برقراری تماس با یکدیگر و پایدار ساختن آن‌ها، قادر به همکاری با یکدیگر می‌شوند و انسان‌ها از طریق مجموعه‌ای از شبکه‌ها به هم متّصل می‌شوند و تمایل دارند که ارزش‌های مشترکی با سایر اعضای آن داشته باشند. با گسترش شبکه‌ها، آن‌ها نوعی دارایی را شکل می‌دهند که می‌توان آن را به عنوان نوعی سرمایه مورد ملاحظه قرار داد (فیلد، ۸:۱۳۸٤ و شجاعی و همکاران،۱۰:۱۳۸۷).

۲- تاریخچه‌ی مطالعات سرمایه‌ی اجتماعی

سرمایه‌ی اجتماعی، سرمایه‌ی پنهان غیرمدوّنی است که در تاریخ بشری ریشه دارد و از گذشتگان به ارث رسیده است. امّا اصطلاح سرمایه‌ی اجتماعی قبل از سال ۱۹۱٦، در مقاله‌ی هانی فان از دانشگاه ویرجینیای غربی مطرح شد. امّا اوّلین بار در اثر کلاسیک در سال ۱۹٦۱، شخصی به نام ژان ژاکوب در امریکا اصطلاح سرمایه‌ی اجتماعی را در کتاب – مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکایی – به کار برده است، او در آن‌جا توضیح داده بود که شبکه‌های اجتماعی فشرده، در محدوده‌های حومه‌ی قدیمی شهری، صورتی از سرمایه‌ی اجتماعی را تشکیل می‌دهند و در ارتباط با حفظ نظافت، عدم جرم و جنایت خیابانی و دیگر تصمیمات در مورد بهبود کیفیت زندگی، در مقایسه با عوامل نهادهای رسمی، مسؤلیت بیشتری از خود نشان می‌دهند. در اصل، در آن جا منظور از سرمایه‌ی اجتماعی، نوعی هم کاری و هم فکری خودجوش و از درون گروه‌های محروم حاشیه‌نشین بود (عزیزی، ۱۷۲:۱۳۸۷).

گلن لوری اقتصاددان نیز همچون ایوان لایت جامعه‌شناس، اصطلاح سرمایه‌ی اجتماعی را در دهه‌ی ۱۹۷۰ برای توصیف مشکل توسعه‌ی اقتصادی درون شهری به کار برد (فوکویاما، ۱۳۷۹: ۱۰).

سرمایه‌ی اجتماعی به عنوان مفهومی چند وجهی در علوم اجتماعی، از سال ۱۹۸۰ وارد متون علوم سیاسی شد که ابتدا توسط ژاکوب، بوردیو، پاسرون و لوری مطرح شد، امّا کسانی چون کلمن، بارت، پاتنام و پرتز آن را گسترش دادند (عزیزی،۱۳۸۷: ۱۷۳).

کاربرد مفهوم سرمایه‌ی اجتماعی به صورت آن چه که امروزه مدّ نظر است به تدریج در دهه‌ی ۱۹۹۰ رایج شده است. امّا این به معنای آن نیست که در آثار جامعه‌شناسان کلاسیک اثری از این مفهوم نباشد. در آثار اندیشمندان و جامعه‌شناسانی چون مارکس و دورکیم و وبر می‌توان به جستجوی این مفهوم پرداخت و در نوشته‌های اندیشمندانی چون مارکس، زیمل دورکیم، وبر و پارسونز به مفاهیمی همچون اضطرار، نفع جمعی، ارزش‌ها و اعتماد اجتماعی توجّه شده که هر یک ابعادی از مفهوم سرمایه‌ی اجتماعی را در بر می‌گیرد (توسّلی، ۱۳۸٤: ۳).

۳- اثرات احتمالی منفی سرمایه اجتماعی

پرسشی که در این جا مطرح می‌شود، این است که آیا همه‌ی شکل‌های سرمایه‌ی اجتماعی مثبت است یا نقطه‌ی مقابلی هم در برابر خود به وجود می‌آورد؟

برخی تحلیل‌گران، به این پرسش پاسخ منفی و برخی دیگر پاسخ مثبت می‌دهند. با این وجود، دیدگاهی دیگر، سرمایه‌ی اجتماعی را خنثی می‌داند.

بعضی معتقدند سرمایه‌ی اجتماعی لزوماً نتایج مثبت به دنبال ندارد. به عنوان مثالی از این پیچیدگی‌ها می‌توان به فعالیت باندهای خشن و تبهکار اشاره کرد.

یکی دیگر از پیامدهای تنزّل روابط اجتماعی به خطر افتادن تولید کالاهای عمومی است، منظور از کالاهای عمومی منابعی است که تمامی اعضای جامعه می‌توانند از آن‌ها به صورت رایگان استفاده کنند؛ مثل حکومت دمکراتیک، امنیت

اجتماعی، کمک‌های اقتصادی و اطلاعات. بنابراین، زنـدگی جمعـی و پیونـدهای فعّال و پویا میان اعضای اجتماع می‌تواند موجبات رفـاه و خوشـبختی جامعـه را فراهم نماید، که این پیوندها را با عنوان سرمایه‌ی اجتماعی می‌شناسند؛ سـرمایه‌ی اجتماعی، یعنی، اعتماد و شبکه‌های تعـاملی کـه مـی‌توانـد بـا تـسهیل اقـدامات هماهنگ، کارایی گروه را در دستیابی به برخی اهداف خود بهبـود بخـشد. نقـش چشمگیر سرمایه‌ی اجتماعی و نحوه‌ی حضور آن در زندگی‌کنشگران اجتماعی به عنوان راه‌حلّی برای مشکل تولید کالاهای عمومی، توجّه بسیاری از جامعه‌شناسان از جمله جیمزکلمن، پیر بوردیو، راپرت پاتنام و فرانـسیس فوکویامـا را بـه خـود جلب کرده است (شارع‌پور، ۱۳۷۹: ۱۵).

فوکویاما می‌گوید: «چنین نیست که هر مجموعه از هنجارهایی با مصداق عینی به تشکیل سرمایه‌ی اجتماعی بینجامد و لذا با فضایل سنّتی چون درستکاری، وفـای به عهد، قابل اعتماد بودن در انجام وظیفه، روابط متقابل مرتبط هستند» (فوکویاما، ۱۳۸٤:۱۷۰).

هم‌چنین استدلال می‌شود که سرمایه‌ی اجتماعی با سایر اشـکال فـرق دارد. زیـرا نتایجی ناخوشایند چون ایجاد گروه‌های اهل نفرت یا دیوان سالاری تودرتو پدید می‌آورد (همان:۱۷۱) هم‌چنین در غیاب جامعه‌ی مدنی، اغلب لازم است تا دولت قدم به میدان نهد و افـرادی را کـه خـود قـادر بـه سـازماندهی خـویش نیـستند، سازماندهی کند. نتیجه‌ی فردگرایی مفرط، آزادی نیست، بلکـه اسـتبداد جابرانـه، چیزی است که دستگاهی عریض و طویل معلّق بر بالای سـر جامعـه مـی‌شـود؛ مانند پدری می‌شود، که خود را عهده‌دار برآوردن همه‌ی نیازهای مردم جامعه بـه فرزندان خود می‌شمارد (فوکویاما، ۱۳۸٤:۱۷۹).

بنابراین پاسخ به پرسش بالا این است که وجود پیامدهایی این چنین و نمونه‌های دیگر آن، به باز تولید ضدّ سرمایه (تله)های اجتماعی، کمک می‌کند. در این معنـا به جای آن که سرمایه‌ی اجتماعی به افزون شدن پیوند انسان‌ها یاری برساند تنهـا به پیامدهای منفی و عدم تحمّل‌ها، میان افراد مدد می‌رساند (خلیلی،۱۳۸۷:۱۵٦).

٤ـ ادبیّات و سرمایه‌ی اجتماعی

ادبیّات، به عنوان هنر کلامی، تولیدی هنری و پدیده‌ای اجتماعی است. اثـر ادبـی محصول شناخت و تجربه‌ی عینی یا ذهنی، عمومی و یا فردی خالق آن است کـه با گره خوردگی احساس و عاطفه در زبانی پرشور ارائه می‌شود که در عین حال، همین آثار ادبی تجلّی بارزی از نظم ذهنی و عینی جوامع هـم مـی‌تواننـد باشـند. ادبیات، فعالیتی است که به وسیله‌ی انسان‌ها و برای انسان‌ها صورت می‌گیرد، تـا جهان را بر آن‌ها آشکار کند (دو بووار، ۱۴۸:۱۳۸۹)

ادبیّات به عنوان روش‌های معیّنی از تفکّر، پرسشگری، ارزیابی و قضاوت، یـافتن و بیان معانی است. اهمیت و قابلیّت ادبیّات در این است که می‌تواند هم زنـدگی اجتماعی و هم زندگی فردی را تغییر دهد، غنی سازد و بهبود ببخشد. ادبیات این قابلیّت را دارد که با همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی نسل‌ها سخن بگوید و زمینه‌ی رشد و تربیت انسانی را فراهم کنـد و بـه عنـوان عامـل آزادی بخـش، انـسان‌هـا را از محدودیت‌ها و عوامل بازدارنده رهایی بخشد.

توانایی ادبیات بی‌اندازه است و جنبه‌های متفاوت دارد؛ می‌تواند چـشم‌هـا را ببنـدد و هم بگشاید، جهان را هم آشکار سـازد و هـم در مفـاهیم قـالبی بپوشـاند و از سـوی دیگر، ادبیات امری آنی نیست، زیرا رابطـه‌ی مـستقیم بـا حـوادث نـدارد، همیـشه در پشت سر یا در پیشاپیش مسائل سیاسی (اجتماعی) است، چنین است توانایی ادبیـات و با صدور هیچ فرمانی نمی‌توان ذات آن را تغییر داد (سمپرون، ۱۳۹:۱۳۸۹).

خالقان برجسته‌ی آثار ادبی، می‌کوشند واقعیت‌های اجتماعی را به حقیقت، بودها را به نمودها و اکنون را به آینده تبدیل کنند. به گونه‌ای کـه مـتن از قیـد زمـان و مکان درگذرد. شاعران می‌کوشند اندیشه‌هـا و موضـوع‌هـای موجـود در ذهـن را غیرمستقیم مطرح کنند و در آثار خود ایده‌های تازه‌ای خلق کننـد و جهـانی تـازه بیافرینند که در چالش با نهادهای اجتماعی بیرونی قرار دارد. چنین آفریننـدگانی، ایمان بیشتری به پیشرفت جامعه و اعتقاد راسخ‌تری به دگرگـونی‌هـای اجتمـاعی نسبت به کسانی که در پی بیان عینی و مستقیم از پدیـده‌هـای اجتمـاعی هـستند،

دارند. در نتیجه شاعران و نویسندگان با شیوه‌ی بیان غیرمستقیم، متون را از گزارشگری صِرف خارج می‌کنند و آن را در فضای آرمانی قرار می‌دهند.

ادبیّات در برخورد با پدیده‌های اجتماعی حالتی تعاملی دارد که هم می‌تواند راهیاب و راهگشا باشد و هم می‌تواند از عوامل پیدا و ناپیدای موجود، تأثیر بپذیرد. در حالی که می‌سازد، ساخته نیز می‌شود و در برهه‌ها و فضاهایی خاص، یکسره از سازندگی و خلّاقیت برکنار می‌ماند و صرفاً عامل گسترش و تثبیت اوضاع می‌گردد . ادبیّات به مثابه‌ی ابزاری برای تحکیم قدرت‌های آشکار و نهان حاکم بر مقدّرات مردم، دفتر به دفتر می‌گردد (محبّتی، ۱۳۷۹:۳٤۹) صاحبان قدرت سیاسی، برای رسیدن به اهداف خود در صددند از هنر و ادبیات به صورت ابزاری استفاده کنند. قدرتمندان به علّت شتابی که در رسیدن به اهداف خود دارند، بیشتر علاقه‌مندند این آ ثار مستقیم و صریح باشد تا با گذشت کم ترین زمان به نتیجه برسند. صاحبان قدرت سیاسی از این می‌ترسیدند و می‌ترسند که از متنی تلقی‌های چندگانه صورت گیرد، تلقی‌هایی که که گاه ممکن است به مذاق آنان خوش نیاید.

وجود شمار چشمگیری از متون ادبیِ فارسی که به دست و اندیشه‌ی هوشمندان ایرانی پدید آمده است، این امکان را برای ما فراهم می‌کند، درباره‌ی وضعیت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه‌ی ایرانی در بستر تاریخی آن کند و کاو کنیم. با بررسی گرایش‌های ادبی مسلّط فارسی هم چون نهادهای اجتماعی و سیاسی حاکم بر هر دوره از ادوار تاریخی ایران می‌توان به شناسایی و تحلیل آن‌ها پرداخت. بیشتر آثار ادبی فارسی (اعم از شعر و نثر) مستقیم یا غیرمستقیم، در خدمت اهداف و آرمان‌های جامعه بوده است، شاعران و نویسندگان از زمان‌های دور می‌کوشیدند، موضوعاتی اساسی را که سازنده‌ی روابط اجتماعی است، مدّ نظر خود قرار دهند.

٥ـ برخی از مؤلفه‌های سرمایه‌ی اجتماعی

مشارکت اجتماعی و مدنی، امیدواری، انسجام در اجتماع، انتقاد، ساده‌زیستی و قناعت، وفاداری زمامداران به تعهّد خود، امنیت اجتماعی، انفاق، نوع دوستی،

تشویق به کار، صداقت، شفّافیت در اندیشه، کوشش برای پدید آوردن اعتماد متقابل، تشویق به روحیه‌ی هم‌گرایی و هم‌کاری و احترام متقابل، معامله به مثل، هم کاری، پذیرش تنوّع و... مؤلّفه‌های مثبت سرمایه‌ی اجتماعی و هرچه در تقابل با این مؤلفه‌ها باشند، ضدّ سرمایه‌ی اجتماعی شمرده می‌شود.

تفکّر اجتماعی مسلّط در دوره‌ی زندگی طالب آملی

گرایش مردم ایران به مذهب تشیع و خاندان نبوت به قرن نخست هجری می‌رسد. امّا به علّت اهل سنّت بودن خلفای اسلامی، فرهنگ عمومی ایران مبتنی بر کیش سنّت و جماعت بوده است، هر جا علم علی می‌گفتند، عدل عمر هم گفته می‌شد، هر جا نام رسول می‌آمد، ذکر یاران چهارگانه نیز می‌آمد؛ تصوّف بر پیرامون سنت و جماعت دور می‌زد؛ ابوبکر صدّیق قدیمی‌ترین اهل صفّه و پیر صوفیان به شمار می‌رفت، قرمطی، ملحد و باطنی، باطناً با شیعه یک جا نام برده می‌شد و آن‌ها به یک چشم دیده می‌شدند، خانقاه، تکیه، صومعه، زوایا و خلوت‌های صوفیان ورد زبان‌ها بود. ولی علمای شیعه با تصوّف کاری نداشتند، آن‌ها بیشتر رجل سیاسی و دیپلومات‌های بسیار زیرک و مبلّغان قوی دست اجتماعی بودند و بعد از انقراض دیالمه، این علما و ادبا سر در پی پادشاهی نهاده بودند که به دست او دوره‌ی دیلمان را تجدید نمایند و در این راه فدایی و جان نثار زیاد پیدا شد و مخاطراتی سترگ را استقبال کردند تا به مقصود رسیدند (بهار، ۱۳٦۹:۲٥٤) از فروپاشی حکومت های محلّی ایرانی تا روی کارآمدن صفویان پنج قرن طول کشید. با وجودی که مقاومت نیروهای مولّد کشاورز و پیشه‌ور در زیر ضربات کوبنده‌ی ایلخانان و سران طوایف از دست‌یابی به پیروزی نهایی بازماند؛ در عوض راه برای پیروزی صفویه هموار شد. خلأ یک قدرت مرکزی و فراگیر ملّی با تأسیس یک دولت واحد و متمرکز توسط صفویان پر شد. آنان در شروع کار به هرج و مرج و آشوب ناشی از نزاع طوایف پایان دادند. پس از تثبیت قدرت در دوره‌ی شاه عبّاس با ایجاد فضای امن و باثبات

موجبات رشد و توسعه‌ی اقتصادی و اجتماعی فراهم شد. صفویان در اصل سنّی مذهب بودند، اما وقتی به قدرت رسیدند، مذهب شیعه را پذیرفتند و آن را در کشور رسمیت دادند، در نتیجه مذهب تشیع به مذهب ملّی اکثریت مردم تبدیل شد (پیمان، ۱۰۷:۱۳۸۲).

اعلام مذهب تشیع به عنوان مذهب رسمی کشور، کارکردی سیاسی به همراه داشت، شاه اسماعیل با رسمیت دادن مذهب تشیع در مقابل سلاطین عثمانی که سودای خلافتی اسلامی (سنّی) داشتند؛ سدّی عقیدتی در برابر توسعه طلبی‌های آنان به وجود آورد و موجب ایجاد آگاهی بیشتری نسبت به هویت ملّی و بدین طریق ایجاد دولت قوی‌تر شد (وحیدا، ۲۵۹:۱۳۸۸)

بنای کار صفویان، بر پایه‌ی ارشاد بود و پایه‌ی جاه و حرمتشان به واسطه‌ی صوفی‌گری اجداد و همراهی صوفیان و مریدان بود، امّا با روی کار آمدن شاه تهماسب اوضاع دگرگون و با ظهور فرهنگ جدید راه ارشاد بسته شد، دیگر صوفی دیده نمی شود و صوفی گری واقعی از فقها و اخباریون شکست می‌خورد و در کتب شیعه، صوفیان را بی‌دین و اباحی می‌شمردند و به ملّای روم بد می‌گفتند و نیز به قتل و سوزاندن این طایفه فتوا می‌دادند (بهار، ۲٥٤:۱۳٦۹)

اعلام مذهب شیعه به مذهب رسمی کشور، پیامدهای فرهنگی نیز داشته است. صفویان به این طریق با دخالت دادن فقها و علمای دینی و با حذف رقبا، تسلّط خود را بر همه‌ی شئون مادی و معنوی زندگی مردم گسترش دادند و به بهانه‌ی اجرای احکام شریعت و مبارزه با کفر و ارتداد، عرصه را بر دگراندیشی و تنوّع و تکثّر مذهبی تنگ کردند و جزمیت و تحجّر فکری و مذهبی را رواج دادند (پیمان، ۱۰۸:۱۳۸۲) سختگیری‌های صفویان در قبال عقاید دیگران، به شعر و شاعری نیز کشیده شد.

علایق فرهنگی حاکمان صفوی بر محور تبلیغات و تحکیم مبانی مذهبی آمیخته با سیاست، با ادبیات مذهبی صورت گرفته است. به این علّت جلوه‌های مختلف ادبیات مورد بی‌مهری و بی‌توجهی واقع شد و بازار شعر و شاعری به خصوص

شعر مدحی در داخل ایران از رونق بازمانـد و شـاعران عمومـاً دچـار عـسرت و بی‌نوایی شدند. تا جایی که ردّپای پریشان حالی و درماندگی را در شعر برخـی از آنان می‌شود مشاهده کرد (پارسانسب، ۱۸٦:۱۳۸۷) بی‌مهری و بی‌توجهی شـاهان صفوی، به شاعران مدیحه‌سرا سبب شـد کـه شـماری قابـل ملاحظـه از آنـان در جستجوی موقعیت بهتر، راه کشورهای همسایه را در پیش گیرند. عده‌ای با عـدم پذیرش مذهب شیعه راهی عثمانی شدند و زبان فارسی را تا شبه جزیره‌ی بالکان به ارمغان بردند. امّا مناسب‌ترین پناهگاه برای زبان و ادب فارسی دربار سلـسله‌ی شاهان گورکانی در هند بود. شاعران مدح پیشه بساط کار خود را به دربار شاهان هندی انتقال دادند و در آن جا با سرودن قصاید مدحی، صلات فراوانـی از آنـان گرفتند.

صرف نظر از گفته‌های شبلی نعمانی در شعر العجم، مبنی بر لطیف و سخن‌پـرور بودن خاک هند و مرحوم عبدالحسین زرین کوب در مقاله‌ی جهـان صـائب، کـه گفته است که بعضی شعرا مانند طالب آملی و کلیم و.... بـه جـستجوی مقامـات اداری به هند آمدند؛ مرحوم بهار در سـبک شناسـی علـت مهـاجرت را دو دلیـل می‌داند و می‌نویسد: یکی سخت‌گیری‌های دولت و فقهای همدست و یک کاسـه شده‌ی با حکومت، موجب شد تا گروهی که برای تحمّل آزار و اضرار و بازپرس و تقیه آماده نبودند، به در رفتند. دیگری طمـع و انتجـاع یعنـی: بـه طلـب آب و علف و منفعت احسان شدن (معین، ۳٦۳:۱۳۷۱). چه، در ایران بـه سـبب فتـرات دیرین و اشتغال دولت به جنگ‌های پی‌درپی و تقرب یک دسته از علما و فقهـا و محدثان به دربار، سایرین نمی‌توانستند به خوبی معیشت کنند. بنـابراین از شـاعر گرفته تا واعظ و نویسنده و یکه سوار و هر هنرمندی کـه مـی‌توانـست از ایـران بگریزد، به سوی هند روانه شد (بهار، ۲۵٦:۱۳٦۹). هنـدی کـه حاکمـان بـابریش ایرانیان را هم شهری و هم زبان خود دانستند و دربار خود را دربار ثانی ایران بـه شمار آوردند و بر خلاف زبان ترکی رایـج در اصـفهان، زبـان فارسـی را گفتگـو می‌کردند و مایه‌ی عزّت و شرافت و فضل خود به حساب آوردند.

امّا محمدرضا قنبری در کتاب زندگی و شعر طالب آملی، روحیه‌ی تسامح و تساهل پادشاهان گورکانی مغولی نژاد بیگانه در هند و همدل و همراه کردن اهل فکر و فرهنگ را برای قبول عامّه و هم جنین آسان‌گیری مذهب هندو را، دلایل اصلی مهاجرت نخبگان ایرانی به هند در روزگار طالب می‌داند (قنبری، ۱۲٤:۱۳۸۲). در چنین فضایی طالب به هند مهاجرت کرد و مورد اقبال شاهان هندی قرار گرفت. با این که طالب در چهل و دو سالگی از دنیا رفت، بسیاری از مؤلّفه‌های سرمایه و ضدّ سرمایه‌ی اجتماعی در شعرش دیده می‌شود که به برخی از آن‌ها اکتفا می‌شود.

تحلیل مؤلّفه‌ها

۱- نقد و انتقاد اجتماعی:

میل به داوری و ارزیابی، نیروی فطری در نهاد بشر است. انسان از نخستین ماه‌هایی که متولد می‌شود، دارای نوعی ادراک و داوری است.

نقد به توصیف و توجیه ماهیت‌ها و نیز معیارهای شناخت مسائل گوناگون یا تجزیه و تحلیل و تفسیر و در نهایت ارزیابی آن‌ها می‌پردازد.

هدف منتقد این نیست که چیز تازه‌ای به وجود بیاورد، بلکه می‌خواهد چیزی را که وجود دارد تحلیل و توصیف کند و معلوم نماید که ارتباط بین عناصر و اجزای مزبور با امور و عوامل دیگر از قبیل دین و محیط و... چگونه و از چه قرار است (زرین کوب، ۲۰:۱۳٦۹).

هدف نهایی از نقد، داوری یا دادن معیارهایی برای داوری است. از این جهت در نقد خطاها و عیب‌ها و محسّنات موضوعات مورد نظر، مورد سنجش قرار می‌گیرد (رهگذر، ۲۱:۱۳٦٦).

در نقد اجتماعی، منتقد تحت تأثیر شرایط زمان و با ذوق و تمایلات شخصی و حتّی برای ارضای پسند و تمایلات مردم، به نقد اوضاع زمانه می‌پردازد. حتّی پیش می‌آید که شاعر یا نویسنده اوضاع مادی و اجتماعی خود را تحقیر و

فراموش کند و برخلاف ذوق و پسند جامعه سخن بگوید، با محیط خود مبارزه می‌کند و می‌کوشد آن را تغییر دهد (زرین کوب، ۴۲:۱۳۶۹).

نقد جامعه در بیشتر شعر شاعران به شیوه‌های مختلفی نمد می‌یابد که به برخی از این نمونه‌ها، در شعر طالب آملی اشاره می‌شود.

۱-۱- رویکرد حاکمان صفوی به شعر مذهبی و بی‌توجهی به ادبیات درباری و رونق این ادبیات در سرزمین هند، باعث مهاجرت شاعران ایرانی به دربار شاهان گورکانی شد. این مهاجرت و دوری از وطن، نوعی غمزدگی و افسردگی را در شعر شاعران انعکاس داده است؛ در ابیات زیر نمودهای این افسردگی به شکل انتقادآمیز، در شعر طالب جلوه‌گر شده است:

ای هجر مروّتست؟ مردیم　　تا چند شکنجه‌ی دل ما
ما قلزم موج خیز یأسیم　　کشتی نرسد به ساحل ما(۲۲۵)
دارم گمان که طی شود این نامه‌ی فراق　　بخت و ستاره‌گر قدمی همرهی کنند (۴۴۶)
صبح از نسیم کوی تو هر موی بر تنم　　هم چون دل غریب ز بوی وطن شکفت (۳۲۸)
دلی بر سینه دارم چشم بر دور　　که از اقلیم آسایش برون است (۲۲۶)
بود که گم شده‌ی خویش را نشان یابم　　کنون که از همه سو راه جستجو بسته است(۳۰۳)

طالب از غربت خویش چنان تنهاست که این تنهایی تمام آسایش و آرامش را از او گرفته است. او در شعر خود برای این بی‌کسی و غم غربت‌ها با حالت عاطفی انتقاد می‌کرده است.

۱-۲- دیگر از رویکرد انتقادی شعر طالب، بیان و تصویر تیره روزی و بدبختی و فقر مردم است. وی در شعر خود نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی موجود در جامعه را برنمی‌تابد و از ان گله و شکایت دارد، او با خاطری آزرده، در برابر این بی‌عدالتی‌ها معترضانه واکنش نشان می‌دهد:

ما تیره کوکبان، همه زاغان ماتمیم　　پرواز کرده بلبل آسایش از میان ما(۲۲۳)
خرمن سوزان باد دستیم　　دامانِ تهی است حاصل ما(۲۲۵)
خزان رسید و دلم نوبر بهار نکرد　　گلی نچید به صد ذوق و در کنار نکرد(۴۰۳)

۱-۳- نوعی دیگر از رویکرد انتقادی طالب آملی، انتقاد از مردم به جهت ریاکاری، دوری از آیین مسلمانی و توجه به امور شخصی و ترجیح آن بر الزامات دینی است. هدف واعظان و زاهدان ریایی، کسب اعتبار ویژه در نزد دیگران و منافع مادی می‌تواند باشد.

طالب اعمال زاهدان ریایی را برنمی‌تابد و اعتبار دین و خانه‌ی شرع را از آنان، بربادرفته و فراموش شده می‌داند:

خودفروشان زپی گرمی بازار خودند — کار دین را همه بگذاشته در کار خودند
معنی قید بود بند شریعت و ایشان — نه گرفتار شریعت که گرفتار خودند
خانه‌ی شرع خرابست که ارباب صلاح — به عمارتگری گنبد دستار خودند
شانه در ریش و دل اندر پی جمعیت مال — سبحه در دست و در اندیشه ی زنّار خودند
ابلهی کرده چو ابلیس به طرّاری جفت — ابله اندر نظر مردم و طرّار خودند
زآن‌به‌سودای‌زیان‌آورشان‌سودی‌نیست — که فروشنده‌ی دینند و خریدار خودند
همه را نقش زبان حرف پرستاری لیک — نه پرستار خدا بلکه پرستار خودند
پرده پوشند به رخ گه ز ردا گاه ز ریش — بلکه شرمنده ز اوضاع و ز اطوار خودند
می‌نمایند همی گنبد و دستار سفید — لیک غافل ز درون‌های سیه کار خودند
منکر این صف کوته خرد ریش دراز — باش طالب که خود آن نیز در انکار خودند

(٥٤٤-٥٤٥)

طالب در شعر فوق، ریا کاران را خودفروش می‌داند که دلایلی را برای این خودفروشی ذکر می‌کند از جمله: بازار گرمی برای خود، دین فروشی و فراموش کردن دین، جمع‌آوری مال و زراندوزی، ابلهی و بی‌خردی همراه با بلندی ریش ذکر می‌کند و چاره‌ی کار را در این می‌داند:

دل طالب سیه شد تا به کی با زاهدان باشد؟
رفیقی کو؟ که بیرون آورد از چنگ زهّادش(٦٢٦)

و سرانجام

واعظ هذیان سرا کجاست؟ که لختی

نیش عصا، دشنه‌ی ردا خورد از ما(۲۵۷)

علاوه بر انتقاد از ریاکاری، مواردی دیگر از این قبیل انتقادها که در ابیات زیر آمده، در شعر طالب نمایان است:

در بیت: مرا زین چاپلوسی‌های رسمی بهره‌ای نبود

چو آتش خشک بی‌مغزم، چربی روغن نمی‌دانم(۲٤٤)

وی ضمن این که خود را از چاپلوسی و تملق دیگران، به دور می‌داند؛ نشان می‌دهد که چاپلوسی و تملق به عنوان قانون و عادت رسمی در آمده و مورد حمایت بوده است.

در بیت: بازوی اسلام روزی بود باقوّت کنون

تکیه موری به دیوار مسلمانی مباد(٤۵۳)

طالب خاطر نشان می‌کند که فرهنگ اسلامی در گذشته تکیه گاه مردم بوده، اما امروزه، به واسطه‌ی انحطاطی که در آن راه یافته است، ضعیف‌ترین موجودات نمی‌توانند به آن تکیه کنند و اطمینان و اعتمادی بر دیوار مسلمانی داشته باشند:

نمی‌بینم دلی آسوده در ملک مسلمانی

از آن رو عشق می‌بازم به چشم نامسلمانش (٦۳٤)

او سرزمین‌های اسلامی، را جایی مناسب برای آسودگی تصور نمی‌کند، به این علت به مردم نامسلمان برای تسامح و آسودگی اجتماعی عشق می‌بازد و ترک دیار می‌کند، دیاری که از عمق جان به آن عشق می‌ورزید و با وجود آسودگی خاطر در هند، حُب به آن را به فراموشی نمی‌سپارد:

چو جان از وطن گر زنم فال غربت به داغ غریبی بسوزم وطن را (۲٤۵)

۱-٤- طالب از جلوه‌های فرهنگی که در ساختار فکری ما رسوخ کرده غافل نیست. از این رو برخی از این جلوه‌ها را چون جایگاه و تأثیر بخت و اقبال، قضا و قدر و سرنوشت و... را به بوته‌ی نقد می‌کشد: انتقاد از عدم وجود اراده و

تلاش و شکایت از بخت و سرنوشت خویش (خودانتقادی)، بازتاب چنین انتقادی است:

هر بامداد غنچه ی نیشترستان غم | بخشد شکفتگی به گل بستان ما(۲۳۳)
بت هم خوابه‌ام بخت زبونست | شراب درد زهر صاف، خونست
فلک راضی به قتل ماست هیهات | محیطی تشنه‌ی یک قطره خون است(۲٦٦)
هر دم فلک غمی به سلام من آورد | زهری به تلخ کردن کام من آورد (۲۸۰)

۱-۵- در کنار گلایه از بخت و حوادث روزگار، طالب به خودانتقادی هم می‌پردازد و همه‌ی کاستی‌ها را به گردن دیگران نمی‌افکند:

از هودج ما زمام همّت | برتافته مسیر منزل ما
طالب ره دل به سر نبردیم | فریاد ز سعی کاهل ما(۲۲٦)
پیش از زمان ما مهر و وفا نبود | دل با دل و نگه به نگه آشنا نبود(۲۲۲)

۲- اعتماد

اعتماد یکی از مولّفه‌های مهم سرمایه‌ی اجتماعی است و لازمه‌ی شکل‌گیری پیوندها و معاهدات اجتماعی و ایجاد کننده‌ی تعاون و هم‌یاری است و فقط در این حالت است که با وجود تفاوت‌ها، قادر به حل مشکلات و انجام تعهدات اجتماعی می‌شود. اعتماد اجتماعی برگرفته از عدالت، باعث برابری و امنیت اجتماعی می‌شود (بامداد، رجبی،٤٨:١٣٨٧) عناصر اعتماد را شامل شایستگی، روراستی، صداقت، وفاداری و پایداری معرفی کرده‌اند.

اعتماد یک جریان است که در بین سطوح مختلف، اعتماد به حاکم، اعتماد به سازمان، اعتماد به همه و در سطح یک کشورجاری است. از یک سطح پایین به رده‌های بالای جامعه می‌رسد و مانند جریانی شدید از یک رودی است که در پشت یک سد آرام می‌گیرد که می‌توان از آن استفاده‌های بسیار برد و در صورت شکست این سد، به سیلی خروشان و ویرانگر شباهت پیدا می‌کند.(همان: ٦٣) پس وجود اعتماد باعث همبستگی و نبود آن سست بنیانی را درپی خواهد داشت.

تعاریفی که مردم جامعه‌ی ایران از اعتماد اجتماعی دارند با تعاریفی که از نظریه پردازان در چارچوب نظری مطرح شده است متفاوت است که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود.

۲-۱- اعتماد به عفو و بخشش خداوند، از مقوله‌های اعتماد در شعر طالب آملی است. این نوع اعتماد که به اعتماد ناخودآگاه تعبیر می‌شود، ماهیتی است که فراتر از فهم و کنترل ما است. ما به قدرت‌های طبیعی و الهی، بدون فهم کامل نقشمان اعتماد می‌کنیم. اعتماد در این موارد یک اعتماد ناپیدا است که از روی ایمان محض به وجود آمده است و به همین ترتیب بیشتر ادیان الهی بر مبنای یک اعتماد کامل و ایمان به خداوند متعال پیدا شده‌اند (همان:۵۳)

گر به قدر سر هر موی گناهی دارم
فارغم زان که چون عفو تو پناهی دارم
ورچه گمراهم و آوارگیم زاد ره است
قدمی می‌کشم و روی به راهی دارم
همه را چشم به سوی کرم و من ز حجاب
جانب مغفرت از دور نگاهی دارم
از دلم سوی تو باریک رهی در نظر است
وین دلیل است که گاهی به تو راهی دارم
بی وجود از شرف عشق تو بی‌بهره نیَم
زین نمد گرچه سرم نیست کلاهی دارم
ای جنون، بی‌ادبی‌های مرا تکیه به توست
نیست پروای کسم چون تو پناهی دارم(۷۷۰)

۲-۲- یکی از مواردی که درباره‌ی اعتماد می‌توان گفت، اعتماد شخص به ارزش و شخصیت و گوهر وجودی خود است، که می‌تواند نماد و الگویی برای کل

افراد یک جامعه باشد. این خوداعتمادی، در شعر طالب به شکل‌های گوناگون نمایان است:

منم که سرمه کش دیده‌ی یقین خودم

بزرگ داشته‌ی عقل خرده بین خودم (۷۱۸)

سیمای چهره‌ام هیچ گهم بی‌شکست نیست

رویم چو روی اهل جهان رنگ بست نیست (۳۷۷)

مرا زین چاپلوسی‌های رسمی بهره‌ای نبود

چو آتش خشک بی‌مغزم، چربی روغن نمی‌دانم

منم بی دشمن اما آن چنان در دوستی گرمم

که با خود هیچ‌کس را در جهان دشمن نمی‌دانم(۱۱۱۳)

افسانه سنج نیست لب خون چکان ما

صد جا گزیده حرف چکد از زبان ما(۲۲۲)

ذکر سماع صومعه داران عرش گشت

هر نغمه که اوج گرفت از زبان ما(۲۲۳)

لب تشنه‌ی سبزه‌ایم ولی دوش خود ز عار

در زیر بار منت شبنم نکرده‌ایم(۷۳٤)

هرگز رخ نیاز به سویی نکرده‌ایم

وز هیچ گل توقع بویی نکرده‌ایم(۷۲۱)

بازتاب ضمیر و فعل‌های جمع در اشعار طالب، می‌تواند بر نوعی مشارکت جمعی دلالت داشته باشد. اما نکته‌ای را نباید در زمینه‌ی اعتماد به خود فراموش کرد این است که این خوداعتمادی که حاکی از ذهنیت به خود است، ناشی از فاصله‌ای است که با خودمان داریم (زتومکا، ۳٤۵:۱۳۸۷).

۲-۳- دیگر از موارد اعتماد، رویکرد طالب به اجتماع و گروه (مردم) است. گروه و مجموعه‌ای از افراد که به واسطه‌ی پیوستگی‌های اجتماعی ویژه در کنار

یکدیگر قرار می‌گیرند؛ باتوجه به اعتماد طالب به دیگـران، او بـا آوردن ضـمیر و فعل جمع، دیگران را در اظهار عقیده با خود همراه می‌کند:

دعوی صاحبی کن و آن گه به صد زبان
اقرار بندگی شنو از بند بند ما(۲۵۰)

خوبان چه عجب گر به تماشای دل خویش
بر چهره‌ی هم آینه‌ی سینه گشایند(٤١٨)

با این که طالب در بیت‌های بالا به مردم اعتماد دارد، از فقدان اعتماد اجتماعی در میان مردم گلایه‌مند است:

ما مرغ آتشیم و گر نیست باورت
برشاخسار شعله ببین آشیان ما(۲۲۳)

۲-٤–از دیگر جنبه‌های اعتماد در شعر طالب، اعتماد دو طرفه (بین شخصی) اسـت. به گفته‌ی زتومکا این نوعِ اعتماد، متضمن پایبندی رو در رو است. ایـن رو در رویـی شامل کسانی است که یا با هم آشنا هستند یا تـصور یـا اطلاعـات انـدکی نـسبت بـه یکدیگر دارند. محدودترین شعاعِ این نوع اعتماد، شامل اعتماد میان اعـضای خـانواده است؛ سپس به افرادی مربوط می‌شود که همدیگر را به نام می‌شناسند و با هم تمـاس رو در رو دارند (دوستان، همسایگان و) در این‌جا بـاز هـم اعتمـاد متـضمن درجـه‌ی قابل توجهی از صمیمیت و نزدیکی است (زتومکا، ۷۹:۱۳۸۷).

با ضعف تن، به بالش چرخم نیاز نیست
دیوار لطف دوست مرا تکیه بس است(۳۱۹)

مـا گـر چـه مـرد تلـخ شنیـدن نـه‌ایـم
تلخی که از زبان تو آید شنیدنی است(۲۹۲)

کردم در دل باز بـر آن عـارض پـر نـور
زان گـونـه کـه آیینـه بر آیینه گشایند(٤١٨)

گم نکنم چون فلک امانت خورشید

هر چه صبحم دهی به شام سپارم(٦٩٥)

۲ـ۵ـ تکیه و اعتماد به پادشاه وقت، از دیگر نمودهای شعر طالب آملی است. هر چند تاریخ زندگی طالب، مصادف است با پادشاهی شاه عباس اول در ایران؛ جاذبه‌ی هند، او را در آغاز جوانی به این دیار می‌کشاند. طالب پس از نومیدی از دربار شاه عباس از سال ۱۰۱۰ شولای سفر شبه قاره‌ی را بر دوش می‌کشد و در دربار نورالدین محمد جهانگیر فرزند اکبر شاه مغولی تبار هندی، سمت ملک الشعرایی می‌یابد. جهانگیر گورکانی پادشاهی است شاعر، شعرشناس، خوش نویس، نقاش و ادیب، عالم به زبان‌های فارسی، ترکی و عربی، کتابخانه‌ای دارد که می‌توانست همواره محل مراجعه‌ی طالب باشد. مردی که درباره‌ی دادگستری وی نوشته‌اند: زنجیری زرین عدل را با شصت زنگ، بر دارالخلافه‌ی اکبرآباد آویخت تا دادخواهان و ارباب تظلم هر زمانی بتوانند فریاد دادخواهی را به گوش او برسانند(قنبری، ۱۳۸۲:٨٦):

در نوبهار عدل جهانگیر پادشاه

گلزار طبع طالب رنگین سخن شکفت(۳۲۸)

شاهنشه عادل جهانگیر

کز عدل و کرم جهان ستان شد (۵۵۳)

سرکن ثنای شاه جانگیر کامکار

کز چرخ هر زمان رسدش کمال نو(۸۳۸)

دوران سلطنت جهانگیر را دوران رونق تجارت و نیز دوران شکوفایی ادب و هنر نامیده‌اند:

شکارگه خوش و صحرا خوش است و راه خوش است

هوا چو عهد جهانگیر پادشاه خوش است

به پادشاهی او خوش دلند یکسره خلق

چو پادشاه بود خوشدل و سپاه خوش است(۱۰۷٤)

آن چه در این قسمت جلب نظر می‌کند تقابل عناصر مثبت و منفی سرمایه‌ی اجتماعی به عنوان ویژگی‌های حکمران خوب و حکمران ضعیف به عنوان اعتماد نهادی (زتومکا، ۸۲:۱۳۸۷) است.

اصطلاح حکمرانی را می‌توان در گذشته‌ی بسیار دور ریشه‌یابی کرد. برای نمونه ارسطو از توجه به مصالح عمومی در برابر مصالح فردی و گروهی و سعادت عمومی به عنوان شاخصه‌های مهم حکومت یاد کرده است.

می‌توان حکم‌رانی خوب را چنین تعریف کرد: هدایت و مدیریت صحیح و کارآمد جامعه در چارچوب حاکمیت قانون، تصمیم‌گیری منطقی و عادلانه همراه با پاسخ‌گویی و مسؤولیت‌پذیری مشارکت عمومی و راهبردهایی از این دست.

برای حکم‌رانی خوب می‌توان شاخصه‌هایی چون: مشروعیت حکومت، به معنی پذیرش عمومی حکومت و حاکمان توسط مردم براساس معیارهایی چون قانونی بودن حاکمان و تصمیم‌گیری آن‌ها، کسب رضایت مردم و کارآمدی حکومت، مدیریت کارآمد جامعه در ابعاد سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی، گردش آزاد اطلاعات و شفافیت در تصمیم گیری‌ها، کاهش چشمگیر تبعیض‌ها و فساد، بی‌طرفی حکومت و.........................(سردارنیا ، ۱۸۹:۱۳۸۷) برشمرد.

با ظهور دولت صفوی، عوامل متضاد و سرنوشت‌سازی وارد حیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ملت ایران شد. صفویان برای حفظ قدرت و تحکیم همبستگی و وحدت ملّی، به اقتضای منطق ستیز و خشونت عمل کردند و افزایش تمرکز قدرت سیاسی و دینی را در دولت، در دستور کار قرار دادند و به ضرر مشارکت سیاسی، تنوّع و تکثّر عقیدتی و قومی رفتار کردند. شاهان صفوی با هم دستی رهبران مذهبی شریمت مدار در قالب مذهب، تلاش و توان تحرک اجتماعی (در همه‌ی زمینه‌ها) را از مردم با خشونت استبداد سیاسی و دینی و جزمیت و تحجّر فکری و فرهنگ تسلیم و جهان‌بینی جبرگرایانه‌ی قضا و قدری محروم ساختند (پیمان، ۱۰۹:۱۳۸۵) این سخت‌گیری‌ها، همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، موجب ایجاد موج مهاجرت‌ها (فرار مغزها) به دیگر سرزمین‌ها از جمله

کشور هند شد. کشوری که برخلاف ایران، جهانگیر اکبرشاهش به زعم داشتن نژاد مغولی، خوشدلی برای مردمانش فراهم آورد و روحیه‌ای همراه با تسامح و مدارا داشت و مذهبش بر آسان‌گیری بنا شده بود.
سخت‌گیری حاکمان صفوی، باعث سلب اعتماد اقشار مختلف اجتماع از جمله شاعران ایرانی و توجه و اعتماد آن‌ها، به سلاطین و حاکمان بیگانه شد.

مردم‌داری (اخلاق‌های سرمایه‌ساز)

روح حاکم بر سرمایه‌ی اجتماعی، با مجموعه‌ای از ارزش‌ها و هنجارها انطباق دارد که بر روند فعالیت‌های اجتماعی جامعه مؤثر است و می‌تواند به پایداری روابط اجتماعی جهت بخشد. اصولاً صداقت، راست اندیشی و راست‌گویی، شریک درد و رنج و راحت و غم دیگران بودن، همراهی و همدلی و همدردی و خود را غمخوار دیگران دانستن، کاستن رنج و سختی و سربار دیگران نبودن، ترک کینه‌جویی و عفو و گذشت، مدارا و تسامح و تساهل، تشویق مردم به همکاری با یکدیگر و... از والاترین صفات انسانی هستند.
برخورد مسالمت‌آمیز و شرح صدر پیامبر اسلام به عنوان الگوی رفتاری ما همواره زبانزد خاص و عام است. در این میان تصریح رسول اکرم در این که رسالت او انحصاراً جهت برپایی مکارم اخلاق است، بسیار هشداردهنده است (دادگر، نجفی،۱۳۸۵:۳۳). روح دستورات دینی با روح حاکم بر اندیشه و رفتار مسالمت جویانه‌ی مداراطلبانه و با گذشت و مشورت و مشارکت همراه است (آل عمران: ۱۵۹) در مورد هدایت و راهنمایی مردم، قرآن به پیامبر خطاب کرده که فقط از راه تذکر مؤظف به بیان حقایق و هدایت است: (فذکر انما انت مذکر).
طالب از شاعران شیعی است که به تأسی از فرمان‌های دینی و پیامبر اسلام، خود را دارای وسعت مشرب می‌داند و حقیقت وجودی خود را فراتر از آن می‌بیند که به فکر اختلافات مذهبی باشد، او معتقد است در اختلافات مذهبی حقیقتی یافت نمی‌شود:

نه ملامت‌گر کفرم، نه تعصب کش دین

خنده‌ها بر جدل شیخ و برهمن دارم (٦٦٨)

طالب ز حال شیخ و برهمن تو غافلی

انگشت بر نمک زده‌ی کفر و دین منم (١١٠٩)

هم‌چنین طالب، در قلمرو عقاید انسانی و مبانی معرفتی از لونی دیگر است؛ وی شاعری است که سرچشمه‌های مهربانی از درونش می‌جوشد و کینه داشتن را در طریقت خود، کفر به حساب می‌آورد (قنبری، ٦٨:١٣٨٢).

نمونه‌های اخلاقی مندرج در بعضی از اشعار طالب:

بی‌کینه بودن: کفر است در طریقت ما کینه داشتن

آیین ماست سینه چو آیینه داشتن(٨٠٨)

رفع کدورت و کینه: احباب ز دل چون گره کینه گشایند

آغوش قدح بر می دیرینه گشایند (٤١٨)

بی‌کینه بودن: با هر که لاف می‌زنی لاف کین مزن

آن را سپهر بری بر زمین مزن(٨١٥)

ارتباط و تعامل: هم صید دوست گردم و هم صید او کنم

صیّادی و شکاری هردو باهم است(٣٣٨)

وفاداری: به نعمت نیستم کافر، زبان شکرگو دارم

نمک خوردم ولی در شهد بگرفتم نمکدانش(٦٣٤)

رفع کدورت و کینه: زمن بر آیینه‌ی پاکت ار بود گردی

بشوی کز تو بر آیینه‌ام غباری نیست(٢٨٢)

زحمت برای دیگران نبودن: تو عذرخواهی و بر جانم از تو باری نیست

تو گل فشانی و در پایم از تو خاری نیست(٢٨٢)

عدم آزار و اذیت مردم: از راه تو بر پای کسی خس ننشیند

چشمی تو غباری ز تو بر کس ننشیند (٢٣٨)

عدم آزار و اذیت مردم: خواهی چراغ عمر تو ایمن بود ز باد

هرگز به شمع زنده دلان آستین مزن (۸۱۵)

راحت دیگران بودن: برقیم و لیک آفت محصول کس نه ایم

فارغ نشین که بگذرد از ما گزند ما (۲۵۰)

دوست داشتن دیگران: ما دشمنی به مردم عالم نکرده‌ایم

مویی چه باشد از سر کس کم نکرده ایم(۷۳٤)

روابط حسنه‌ی اجتماعی: هزار دشمن اگر کامران شوند ای بخت

به دل شکستن دوستان نمی‌ارزد (٤۹۸)

رحم بر دیگران داشتن: سدّی است رحم، ورنه به فتوای انتقام

بهر عقوبت دو جهان یک گنه بس است(۳۱۹)

خوش رفتاری: گر چرخ تیز مغز به نرمی نکرده خو

ما نیز خو به تندخویی نکرده‌ایم(۷۷۲)

تحمل و برباری: بر ما هرآن قدر که غم عشق کرده زور

پشت کمان حوصله را خم نکرده‌ایم(۷۳٤)

سربار و رنج دیگران نبودن: ما رفته‌ایم و کنج مزاری گرفته‌ایم

تا بار دوش کس نشود استخوان ما (۲۵۲)

خوداتکایی: هرگز رخ نیاز به سویی نکرده‌ایم

وز هیچ گل توقّع بویی نکرده‌ایم(۷۷۲)

نتیجه‌گیری:

طالب آملی شاعر صاحب سبک قرن یازدهم هجری، در دوره‌ای می‌زیست که مؤلفه‌های سرمایه و ضدّ سرمایه‌ی اجتماعی تحت تأثیر سیاست‌های فرهنگی و اجتماعی صفویان، فضای جامعه را پر کرده بود. با این که صفویان برای تشکیل دولت مرکزی به همراهی تمام مردم نیاز مبرم داشتند و این همراهی را به اشتباه در سکوت و پذیرش تام و تمام آرای آنان از سوی مردم می‌دانستند، طالب آملی با سفر به هند، غیرمستقیم به نقد سیاست‌های صفویه پرداخت. «بلبل آمل» علاوه بر نقد رفتار حکومتیان به انتقاد از رفتار دیگر لایه‌های اجتماعی مانند زاهدان ریاکار نیز می‌پردازد. او گاه نقد خود را به شیوه‌ی گلایه و شکوه از وضع موجود بیان می‌دارد.

با عنایت به این که اعتماد یکی از مؤلفه‌های اساسی در روابط اجتماعی است، نخستین تکیه گاه قابل اعتماد طالب خداوند است. وی علاوه‌بر این با چشمانی باز هم اعتماد به دوستان را یادآور می‌شود، هم خود اعتمادی را. اما اعتماد طالب به جهانگیر گورکانی، ممدوح وی نشانه‌ی بی‌اعتمادی او به شاهان صفوی است که زمینه‌ی مهاجرت او و دیگر نخبگان ایرانی را از کشور فراهم آورده بودند.

طالب مانند قالب شاعران فرهیخته برای اصلاح ارزش‌های اخلاقی دامن همّت به کمر زد تا بتواند با طرح زیبایی شناختی ارزش‌های انسانی به اصلاح، ارتقا و تلطیف آن‌ها همّت گمارد. او با چنین رویکردی به تحکیم و اصلاح روابط اجتماعی که سازنده‌ی سرمایه‌ی اجتماعی است گام برداشته است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

- آشفته‌ی تهرانی، امیر(۱۳۵۵)، **روابط انسانی در مدیریت**، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

- آملی، طالب(۱۳٤٦)، **دیوان اشعار**، به کوشش طاهری شهاب، تهران: کتابخانه‌ی سنایی.

- بامداد، رحیی، ناصر، داوود (۱۳۸۷)، **"اعتماد، هسته‌ی اصلی مفهوم سرمایه‌ی اجتماعی، رابطه‌ی اعتمادپذیری مدیران با رفتار سازمانی کارکنان"**، در کتاب: **مؤسسّه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی (به کوشش)، سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه در ایران (مجموعه مقالات)**، تهران: مؤسسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.

- بهار، محمد تقی(۱۳٦۹)، **سبک‌شناسی**، ج ۳، تهران: امیرکبیر.

- بوردیو، پیر (۱۳۸٤)، **"شکل‌های سرمایه"**، در کتاب **کیان تاجبخش (به کوشش) سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد و دموکراسی**، مترجمان: افشین خاکباز و حسن پویان، تهران: شیرازه.

- پانتام، رابرت(۱۳۸٤)، **"جامعه‌ی برخوردار، سرمایه‌ی اجتماعی و زندگی عمومی"**، در کتاب **کیان تاجبخش (به کوشش) سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد و دموکراسی**، مترجمان: افشین خاکباز و حسن پویان، تهران: شیرازه.

- پارسانسب، محمد(۱۳۸۷)، **جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷**، تهران: سمت.

- پیمان، حبیب ا... (۱۳۸۵)، **ایران، نامنی و بی‌ثباتی پایدار**، چاپ دوم، تهران: قلم.

- تاجبخش، کیان، ۱۳۸٤، **"سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد دموکراسی و توسعه"**، در کتاب **کیان تاجبخش (به کوشش) سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد و دموکراسی**، مترجمان: افشین خاکباز و حسن پویان، تهران: شیرازه.

- توسّلی، غلامعبّاس (۱۳۸٤) **"سرمایه‌ی اجتماعی، ثروت نامرئی"**، نشریه‌ی **حیات نوی اقتصادی**.

- خلیلی، محسن، ۱۳۸۷، **"سرمایه اجتماعی در تاریخ بیهقی"**، شماره اول، سال جهل و یکم، مشهد، **مجلّه‌ی ادبیات و علوم انسانی** دانشگاه فردوسی.

- دادگر، نجفی، یدالله، محمدباقر(۱۳۸۵)، **"سرمایه‌ی اجتماعی و بازتولید آن در عصر پیامبر اسلام"**، تهران: **مجله‌ی اقتصاد اسلامی**، سال ششم، شماره‌ی ۲٤.

- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳٦۵)، **لغت‌نامه‌ی دهخدا**، تهران: مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا.

- روحانی صرّاف، جواد، زروانی، مجتبی، ۱۳۸۷، **"ارزش‌های دینی اسلام (تشیّع) و سرمایه‌ی اجتماعی"**، در کتاب: **مؤسّسه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی (به کوشش)، سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه در ایران (مجموعه مقالات)**، تهران: مؤسسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.

- زتومکا، پیوتر(۱۳۸۷)، **اعتماد، نظریه‌ی جامعه شناختی**، مترجم: غفاری، غلامرضا، تهران: شیرازه.

- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳٦۹، **نقد ادبی**، ج۱، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

- سردارنیا، خلیل‌الله (۱۳۸۷)، **"بررسی تأثیر سرمایه‌ی اجتمتعی و حکمرانی خوب"**، در کتاب: **مؤسّسه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی (به کوشش)، سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه در ایران (مجموعه مقالات)**، تهران: مؤسسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.

- شارع‌پور، محمود (۱۳۷۹) **"نقد و بررسی کتاب پایان نظم"، کتاب ماه علوم اجتماعی**، شماره‌ی مهر و آبان.

- شجاعی باغینی و همکاران، ۱۳۸۷، **مبانی مفهومی سرمایه‌ی اجتماعی**، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

- عزیزی، نعمت اللّه، ۱۳۸۷، نقش **علوم انسانی در توسعه‌ی سرمایه‌ی ملّی**، در کتاب **مؤسسّه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی** (به کوشش)، **سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه در ایران (مجموعه مقالات)**، تهران: مؤسّسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.

- غفّاری، غلامرضا، ۱۳۸۷، **تبیین نظری سرمایه‌ی اجتماعی**، در کتاب **مؤسسّه عالی آموزش و پژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی (به کوشش)، سرمایه‌ی اجتماعی و توسعه در ایران (مجموعه مقالات)**، تهران: مؤسّسه‌ی تحقیقات و توسعه‌ی علوم انسانی.

- فوکویاما، فرانسیس، ۱۳۸٤، **سرمایه‌ی اجتماعی و جامعه‌ی مدنی**، در کتاب **کیان تاجبخش (به کوشش) سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد و دموکراسی**، مترجمان: افشین خاکباز و حسن پویان، تهران، شیرازه.

فیلد، جان، **سرمایه‌ی اجتماعی**، ۱۳۸۸، مترجمان: غفّاری، غلارمرضا، رمضانی، حسین، چاپ دوم، تهران: کویر.

- قنبری، محمدرضا (۱۳۸۲)، **زندگی و شعر طالب آملی(شاعر گل‌های آتش)**، تهران: زوار.

- کلمن، جیمز، ۱۳۷۷، **بنیادهای نظریه‌های اجتماعی**، مترجم، صبوری، منوچهر، تهران: نشر نی.

- ....، ....، ۱۳۸٤، نقش **سرمایه‌ی اجتماعی در ایجاد سرمایه‌ی انسانی**، در کتاب **کیان تاجبخش(به کوشش) سرمایه‌ی اجتماعی، اعتماد و دموکراسی**، مترجمان: افشین خاکباز و حسن پویان، تهران: شیرازه.

- محبّتی، مهدی، ۱۳۸۲، **سیمرغ در جستجوی قاف**، چاپ دوم، تهران: مهارت.
- محسنی، مرتضی(۱۳۸۵) **اندیشه‌های اجتماعی شعر نیما**، پایان‌نامه‌ی دکتری، تهران: دانشگاه تربیت معلّم.
- معین، محمّد (۱۳۷۱)، **فرهنگ معین**، تهران: امیرکبیر.
- **وظیفه‌ی ادبیات (مجموعه مقالات)**، مترجم: نجفی، ابوالحسن، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- وحیدا، فریدون (۱۳۸۸)، **جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران: سمت.

بررسی هنجارگریزی در اشعار طالب آملی

سولماز مظفری[1]

چکیده:

انحراف از قواعد حاکم بر زبان که فراهنجاری یا هنجارگریزی نام گرفته است، از موضوعات مهم نقد ادبی نوین به حساب می آید و از موثرترین روش‌های برجسته‌سازی زبان و آشنازدایی در شعر و نثر است که بسیاری از خالقان اثرادبی از این فرآیند بهره گرفته‌اند. یکی از این خالقان، سراینده‌ی خوش ذوق و قریحه سبک هندی، طالب آملی است که با اعمال این فرایند در اشعار خود به برجسته‌سازی زبان ادبی کلام خود پرداخته است، وی با معماری بی‌نظیر واژگان و اعمال فراهنجاری به بهسازی هندسه‌ی هنری سخن خویش توجه نشان داده است. نگارنده براین باوراست که برای دستیابی به ویژگی‌های برجسته‌ی سبکی شعر طالب آملی، نوع هنجارگریزهای او را تحلیل کند و شگردهای برجسته‌ساز زبان شناختی و سبک شناختی او را نشان دهد.

واژگان کلیدی:

سبک هندی طالب آملی، غزلیات، هنجارگریزی

---

۱. **مدرس دانشگاه آزاد اسلامی شیراز (سما) و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی**

مقدمه

در حال حاضر، پژوهش‌های ادبی مبتنی بر نظریات ادبی معاصر با استفاده از امکانات رایج در علم زبان شناسی و شاخه‌های مختلف آن است. یکی از نظریات مورد بحث امروزی «برجسته سازی کلامی و انوع آن درآثار ادبی» است که نظر بسیاری از نویسندگان و منتقدان معاصر را به خود معطوف ساخته؛ در ادبیات و نظریه‌های ادبی نوین آنچه مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد زیبایی و هنری بودن اثر و جنبه‌های متفاوت آن است که در گرو برجسته سازی سازه‌های آن است که شاعر یا نویسنده به آن توجه شایانی نشان می‌دهد تا آفریده‌ی خود را به درجه‌ی برجستگی و تمایز برساند. گفتنی است نویسندگان و منتقدان بسیاری ازابعاد مختلف به اشعار طالب آملی توجه نشان داده‌اند و آثاری نگاشته‌اند اما در خصوص هنجارگریزی در شعر وی، کار مستقل و مدونی صورت نگرفته است.

این نوشتار، نتیجه‌ی پژوهشی است که به واکاوی انواع هنجارگریزی در اشعار طالب آملی می‌پردازد و برای هر کدام از انواع هنجارگریزی – واژگانی، زمانی، سبکی،گویشی، معنایی و... – شواهد شعری ارائه می‌دهد و برخی اشعار وی را در این زمینه به نقد و واکاوی می‌نشیند.

کلیات:

ادبیات هنر آرایش و پیرایش کلام است به نحوی که صورت آن زیباتر و پیام آن تاثیرگذارتر گردد. گوینده به طور ارادی و آگاهانه از صورت‌های ویژه‌ی زبانی استفاده می‌کند و زبان روزمره و معیار را دگرگون می‌سازد و اصطلاحاً با این روش دست به عمل برجسته سازی صورت‌های زبانی می‌زند و در نهایت، به وادی ادبیات و کلام موزون وارد می‌گردد. (افخمی ۱۳۸۰: ۲۰۸) آنچه در دید آغازین مهم به نظر می‌رسد زیبایی سخنی است که با دیدی کلی گوینده به آن

دست می‌زند و آن را دنبال می‌کند. نظریه‌هایی که در تعریف هنر و زیبایی بیان شده، دو نوعند: یکی ذهنی (درونی) و دیگری عینی (بیرونی) اما آنچه در اینجا مد نظر است، برجسته سازی کلامی است که منجر به زیبایی زبان ادبی شعر و هنری شدن آن می‌گردد.

نخستین بار صورتگرایان و فرمالیست‌ها بحث «برجسته سازی» را مطرح نمودند و نظریات گوناگونی در این مورد ارائه دادند. از جمله‌ی این افراد می‌توان اشکلوفسکی و موکارفسکی – نظریه پرداز مکتب پراگ – و بعدها لیچ - زبان شناس انگلیسی – را نام برد. در این جستار بحث از برجسته سازی کلامی اشعار طالب آملی با رویکرد هنجارگریزی است. لیچ – زبان شناس انگلیسی در رویکردی زبان شناختی به بررسی شعر انگلیسی، هنجارگریزی را از ابزار شعرآفرینی می‌داند. وی هنجارگریزی و قاعده افزایی را دو مجرای اساسی وکلی برای برجسته سازی کلامی می‌خواند. به بیانی دیگر«لیچ دو گونه از برجسته سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲- قاعده افزایی، البته شفیعی کدکنی انواع برجسته سازی را به دو گروه موسیقیایی و زبانی تقسیم می کند.»[1] (دزفولیان، ١٣٨٤ :٥٦)

برجسته سازی:

برجسته سازی[2] عبارت است از به کارگیری عناصر زبان به گونه‌ای که شیوه‌ی بیان جلب نظر کند و غیرمتعارف باشد. برجسته سازی انحراف از زبان معیار است، هنگامی است که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به کار می‌رود و توجه مخاطبان را به خود جلب نماید. موکارفسکی برجسته سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند و هر اندازه فرایندی، آگاهانه‌تر به کار گرفته شود، از خودکاری کمتری برخوردار است. ...در فرایند برجسته سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیبایی شناسی مورد توجه قرار گیرد که البته از بین این عوامل دو اصل «رسانگی» و «زیبایی شناسی» اهمیت بیشتری دارند. (صفوی ١٣٧٣: ٤٠-٣٦)

برجسته‌سازی ادبی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آن که نسبت بـه قواعـد حاکم بر زبان خودکار (عادی و غیرادبی) انحراف هنری صورت پذیرد، که این را هنجارگریزی می‌نامند و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته سازی از طریق دو شـیوه‌ی هنجـارگریزی و قاعـده افزایی تجلی خواهد یافت. (همان: ۴۳) گفتنی است که برجسته سـازی فرآینـدی است که صورت گرایان روس مطرح کردند و آن را از عوامل به وجود آورنـده‌ی زبان ادبی خواندند. «این برجسته سازی یا به شکل قاعـده افزایـی یعنـی افـزودن چیزی بر برونه‌ی زبان مانند وزن‌های عروضی، یا به شکل هنجارگریزی یا قاعـده کاهی یعنی حرکت از حالت هنجار و معمول زبان و آفریدن صورت‌هـای بـدیع، شکل می‌گیرد.» (ساسانی،۱۳۸٤: ۸٦و۸۷) به بیانی دیگر هر نـوع انحـراف از فـرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در سـاختار کلامـی بـه نحـوی کـه زیبـایی را در سخن رقم بزند، برجسته سازی نامیده می‌شود.

لیچ دو گونه از برجسته سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعـد حـاکم بـر زبان خودکار ۲- قاعده افزایی، البته شفیعی کدکنی انواع برجسته سازی را بـه دو گروه موسیقیایی و زبانی تقسیم می‌کنـد. (دزفولیـان، :٥٦) هـدف غـایی برجـسته سازی آفرینش سازه‌های ادبی در محورهای جانشینی و همنشینی واژگـان اسـت، آفرینش زیبایی ادبی خود فرایندی گسترده و پیچیده است که در گرو ذهن خلاق است، این ذهن خلاق است که دست به خلق برجسته سازی مـی‌زنـد. آنچـه در این جستار مورد واکاوی و بحث قرار می‌گیرد «هنجارگریزی و انـواع آن» اسـت که در اشعار طالب آملی به خصوص غزلیات وی اعمال گردیده است.

طالب آملی، شاعر دردها

محمد طالب آملی (۹۹٤ - ۱۰۳٦) متخلص بـه طالـب، از شـاعران قـرن یـازدهم هجری قمری است. وی در یکی از روستاهای شهرستان آمل به دنیا آمد. در سـن ۱٦ سالگی از مازندران خارج شد و بـه اصـفهان مهـاجرت نمـود. بعـد از آن بـه

کاشان رفت و در آن‌جا ازدواج کرد. بعد از مدتی به دیار خود بازگشت و در ادامه به هند رفت و مدتی را در هند سپری کرد. بعد از آمدن به قندهار در خدمت غازی خان ترخان بود و بعد از مرگ او به هندوستان بازگشت و پس از مدتی به درگاه جهانگیر شاه وارد شد و به مرتبه‌ی «ملک الشعرایی» دست یافت. او در سال ۱۰۳٦ در لاهور درگذشت. از وی منظومه‌ای عاشقانه با نام «طالب و زهره» به یادگار مانده که داستان دلدادگی و شیفتگی وی به زنی به نام «زهره» است. این منظومه را پس از مرگ طالب، خواهر او ستی‌النساء جمع‌آوری نمود. دیوان اشعار وی نیز سرشار از قالب‌های شعری است که وی در آن‌ها هنرنمایی کرده است. در دیوان او؛ به خصوص در غزل‌هایش، می‌توان اشعاری بسیار زیبا و دل‌انگیز یافت که از نظر لفظ و معنی متناسب، زیبا، گویا، تازه، شیوا و بدیع است. در این جستار سعی بر یافتن انواع هنجارگریزی در اشعار این شاعر بزرگ گردیده است.

هنجارگریزی یا قاعده کاهی (Deviation)

فراهنجاری (= سامان گریزی، قاعده کاهی، هنجارگریزی) گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی معانی با زبان خودکار است.

اگر چه منظور از فراهنجاری نمی‌تواند هرگونه گریز از قواعد زبان هنجار باشد زیرا بعضی از هنجارگریزی‌ها به ساخت‌های نازیبایی منجرمی‌شود که نمی‌توان آن‌ها را ابداع ادبی ناآشنای زیبا به حساب آورد. فراهنجاری انواع گوناگونی دارد چون: آوایی، باستان‌گرایی سبکی، گویشی، معنایی، دستوری، نوشتاری و واژگانی (صفوی،۱۳۷۳: ٥٥–٤٢) گریز از هنجارها اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند اتفاق بیفتد، گذشته از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند. (روحانی ۱۳۸۸:٦٧) آنچه صفوی به عنوان انواع هنجارگریزی بر می‌شمرد در واقع برگرفته از نظریات لیچ است، وی این نوع برجسته سازی را در ۸ دسته معرفی نمود: ۱– هنجارگریزی واژگانی ۲– هنجارگریزی نحوی

۳- هنجارگریزی آوایی ٤- هنجارگریزی زمانی ٥- هنجارگریزی سبکی ٦- هنجارگریزی گویشی ۷- هنجارگریزی نوشتاری ۸- هنجارگریزی معنایی. نباید هنجارگریزی را با قاعده افزایی یکسان دانست؛ هنجارگریزی‌ها از لوازم شعر به حساب می‌آیند و از لحاظ ماهوی از قاعده افزایی جدا و متمایز هستند. هنجارگریزی دست به آفرینش شعر می‌زند در حالیکه قاعده افزایی خلق توازن و نظم حاضر در زبان را برعهده دارد.

۱- هنجارگریزی واژگانی:

گاه شاعر دست به ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌های معمولی ساختن واژه در زبان هنجار می‌زند. این نوع هنجارگریزی‌ها بر شکوه، طنطنه، شگفتی وتأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ چرا که بسیاری از این واژه‌ها آرام آرام جذب زبان می‌شوند و در نتیجه اعتبار ادبی آن‌ها به نفع زبان از دست می‌رود. هنجارگریزی واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد. (صفوی ۱۳۷۳ :٤۹) این نوع هنجارگریزی در اشعار طالب آملی بسامدی فراوان دارد. بسامد ترکیبات تازه و خاص خود وی، تاثیرگذاری سخنش را دوچندان کرده است. اصولا خلق ترکیبات تازه یعنی: ایجاد خانواده‌ی تازه‌ای از کلمات. این صورت زبانی از دوجنبه بر غنای زبان می‌افزاید: یکی ایجاد شبکه‌ی معنایی جدید و دیگر خلق شبکه‌ی تصویری تازه، ترکیب‌های خلق شده یا ترکیب معنایی‌اند و معنی تازه ایجاد می‌کنند یا ترکیب تصویری‌اند و تصاویر تازه و نوین پدیدار می‌سازند. منظور از ترکیبات معنایی ترکیباتی‌اند که جنبه‌ی دلالی و معنی آفرینی آن‌ها برجسته‌تر است و بیشتر مفهوم سازند؛ گرچه ممکن است نوعی مجاز و یا تشبیه و استعاره نیز محسوب شوند، اما بیشتر معنی تازه می‌سازند تا تصویر. (حسن پورآلاشتی ۱۳۷۹: ۳۱و۳۰) تازگی واژگان ساخته شده توسط ذهن والای طالب به گونه‌ای بوده که تصویر آفرینی‌هایش تحت نظر این معماری بی‌نظیرش، بی‌همتا بوده است. ترکیباتی چون: خواب مخمل (٦٥٦)،

آهوی تصویر (۲۷۹)، گل تصویر (۲۲٦) بولهب کده (۷۳۲) همگی حاکی از ذهن مصور ساز وی بوده است. هرچند که سبک هندی شاعرانی را در دامن خود پرورده که ساخت ترکیبات و واژگان تازه را جزو سبک خود می‌دانند؛ اما می‌توان گفت که طالب از افراد معدودی است که ترکیبات وی خاص خود وی است. وی برای ساخت واژگان مشتق از انواع پسوندها و پیشوندها بهره‌مند می‌گردد از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به این واژگان اشاره نمود: شوخکده (۲۹۳) گره زار (۱۱۱۵) بولهب کده (۷۳۲) کرشمه ناک (۲۲٤) ملالستان (۲۹۵) مستغنیانه (۱۱۲۰) حنظلستان (۲۳۷) و... وی در ساخت ترکیبات نیز معماری خاص خود را دارد: ستم شعار (٥۹٦) طبع نازک مشرب (۳۱۳) برق بهانه سوز (۲۲۲) برگ ریزی امید (٦۷۱)جگرپردازی ابر بهار (٦۲۸) اشک برهنه رو (۷۳۸) آلایش نصیب (۳۰۲) نیاز پاشی می (۲۲۸) کفرافشانی زلف (٤۰۲) نکهت آشفته سامانی (٤٥٤)تن زخم در آغوش (٦۲۰) و... ترکیبات معنایی و تصویری است که هرچند برخاسته از ذهن مکتب هندی نگر طالب به دور نیست اما کمتر نظیری برای خود دارد.

نمونه‌هایی از هنجارگریزی واژگانی در برخی از ابیات وی:

زخم را تشنه لبی ذوق دگر می بخشد
ورنه الماس به مرهمکده ی ما کم نیست (۲۷۷)

تو چو تیر افکنی آهوی تصویر
به دیبای منقش می‌توان کشت (۲۷۹)

تن از بستر مخملم زان گریزد
که از آشنایان خواب است مخمل (٦٥٦)

بس که ز آتش توانگرم چو جحیم
داغ مستغنیانه می‌سوزم (۱۱۲۰)

حضور واژگانی چون «شخص»، «شیون»، «نوا و ناله»، «زخم»، «داغ» و... و بسامد چشمگیر آنان در اشعار طالب، حاکی از توجه وی به برجسته سازی واژگانی در حیطه‌ی تکرار دارد.

دیگر عنصر چشمگیر غزل طالب واژگان تکرار شونده‌ای است که پیوسته در شعر او حضور دارد. موتیف‌های واژگانی مامور پرکردن خلاءهای موجود در شعر این دوره است. این خلاءها یکی ناشی از فقدان «ایده» و اندیشه‌ی فراگیر و محوری است که اندیشه‌های پراکنده، تصاویر شعری و زبان خاص شاعر حول آن شکل و قوام گیرد و جهان‌بینی خاص و اصالت زبان او را تضمین کند و توجیه گر سبک منتخب او باشد و دیگر فقدان اصطلاحات و تلمیحات گسترده‌ی سامی و حامی است. (حسن پور آلاشتی، ۱۳۷۹: ۷۱) موتیف‌های شعر طالب گاه فقط جنبه‌ی واژگانی دارد... و گاه اساساً دارای ارزش تصویری است و تصاویر گوناگون از رهگذر آن و با مرکزیت آن شکل می‌گیرد و موجب خلق هاله‌های تصویری می‌گردد. (پیشین:۷۱) گاه تصویر سازی و چینش واژگانی طالب با درهم ریختن شبکه‌ی مالوف کلمات در زنجیره‌ی گفتار، صورت می‌پذیرد؛ کاربرد این‌گونه شگردی در اشعار طالب به وفور دیده می‌شود؛ از جمله نمونه‌های آن می‌توان از کرشمه تراویدن (۲۹۸)، خمار شکستن (٢٥٤)، اندیشه ریختن (٦٤٥)، فتح باریدن (٦٠٩)، حرف چکیدن (۲۲۲) نام برد.

تکرار واژگانی نیز از دیگر هنرنمایی‌های طالب است که برای برجسته سازی کلام خود از گزینش‌های خوب اوست:

از نگین خانه‌های حلقه ی زلف

گل رویش نگین نگین پیداست (٢٦١)

ز شادی برفروزد چهره‌ام هرگه غمی بینم

به یاد عیش گل گل بشکفم چون ماتمی بینم (۷۹۱)

۲- هنجارگریزی نحوی:

گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان هنجار را هنجارگریزی نحوی می‌گویند. شاعر با جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل دهنده‌ی جمله و برهم زدن آرایش قواعد زبان هنجار، زبان خود را نسبت به زبان هنجار برجسته می‌سازد. (سجودی ۱۳۷۷: ۲۱) در شعر زیر از مهدی اخوان ثالث با کاربرد صفت پس از ضمیر ملکی نوعی عدول از هنجار نحوی صورت گرفته است:

... هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را / با چکاچک مهیب تیغهامان، تیز/ غرّش زهره دران کوسهامان، سهم / پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند؛/ نیک بگشاییم(آخر شاهنامه: ۱۱٤)

این عدول از هنجار را در چند مورد در شعر طالب آملی نیز می‌بینیم:

- جابه‌جایی صفت و موصوف:

جنگ دارد خنده با آیین ماتم دوستان
غیر خونین خنده ای کان خیزد از لبهای زخم (٦٨۲)

روزو شب در صیدگاه معنیم گسترده بام
انتظار صیدناکرده شکاری می‌کشم (۷٥٤)

- جابه‌جایی ارکان دستوری:

تن از بستر مخملم زان گریزد / که از آشنایان خواب است مخمل (٦٥٦)
بس که ز آتش توانگرم چو جحیم / داغ مستغنیانه می‌سوزم (۱۱۲۰)

۳- هنجارگریزی آوایی:

در این نوع هنجارگریزی شاعر صورت‌هایی آوایی از واژگان را به کار می‌برد که در زبان هنجار متداول نیستند. هنجارگریزی آوایی نیز در بسیاری از موارد از مقتضیات وزنی ناشی می‌شود. (سجودی ۱۳۷۷:۲۱) مانند این بیت مولوی: دو

دهان داریم گویا همچو نی / یک دهان پنهانست در لبهای وی، که تلفظ «پنهانست» برخلاف هنجار آوایی است. طالب آملی در صدد برجسته سازی کلام خود است، وی برای خلق برجسته سازی از آواها و واج‌ها بهترین استفاده را می‌نماید، وی با هم آوایی واژگانش به موسیقایی شدن کلام می‌افزاید. از جمله نمونه‌های آن:

هنگام تکلم چویکی معنی باریک
پنهان شوم اندر سخن از بس که ضعیفم (۷۵۷)

عید بیفروخت چهره باغ جهان را
آب ز جوی بهار داد خزان را (۳)

٤- هنجارگریزی زمانی:

یکی از شگردها و شیوه‌های شاعرانه که به نوعی عدول از هنجار محسوب می‌گردد، به کار بردن سازه‌هایی است که در زبان خودکار رایج نیست و در واقع واژگانی بوده‌اند که درگذشته متداول بوده و سپس با گذرزمان مرده‌اند و یا کاربرد کمی دارند. به این نوع هنجارگریزی، باستان‌گرایی یا زمانی نیز می‌گویند. «زیرا شاعر می‌تواند از گونه‌ی زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار ببرد که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند و امروز واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه‌اند.»(صفوی ١٣٧٣:٥٤) از جمله شاعران معاصر که به این نوع قابلیت برجسته سازی توجه شایانی داشته‌اند، می‌توان مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو را نام برد.

- سفری *دشخوار* و تلخ / ازدهلیزهای خم *اندر* خم و / پیچ *اندر* پیچ / از پی هیچ (شاملو / ققنوس در باران :٦١٨)

- گل به گل ابر *سترون* در زلال آبی روشن / رفته تا بام برین، چون *آبگینه* پلکان، پیداست (اخوان ثالث / طلوع :١٣٢)

طالب با توجه به موقعیت زمانی خود و تاثیرپذیری سبک وی از سبک‌های قـدیم گاهی به واژگان کهن توجه نشان داده و برخی از آنها را در سـروده‌هـایش آورده است، این مساله نتیجه‌ی توغل وی در اشعار گذشتگان و آشناییش با سـازه‌هـای قدیمی سخن گذشته‌ی خود وی است.

هنجارگریزی زمانی را می‌توان در دسته‌های زیر مورد واکاوی و بحث قـرار داد و نمونه‌هایی را به جستجو نشست:

٤-١- کاربرد واژگان کهن و مرده (آرکائیسم)

منظور از واژگان مرده واژه‌هایی است که در زبان فارسی معاصر به کار نمی‌رود و شاعر بنا به تشخیص نیروی ذوق و احساس خود آنها را دوباره زنده کرده، به کار می‌برد استفاده از کلمات و اصطلاحات کهن در شعر یک پدیده‌ی تقریبا جهانی و در شعر بیشتر ملل جهان مرسوم اسـت (فـروغ ١٣٨٤:١٥٣) ایـن مـورد کمتـر در اشعار وی دیده می‌شود، وی سعی بر استفاده از واژگان زمـان خـود دارد هرچنـد گه گاهی تابع دستور زبان ماقبل خود است.

٤-٢- کاربرد واژگان کم کاربرد

گاهی این دسته از واژگان در ابیاتش دیده می‌شود:

از آه ما رسید حرارت به کوه قاف

زین شعله آشیانه‌ی عنقا بسوختیم (٧٢٣)

هنگام تکلم چو یکی معنی باریک

پنهان شوم *اندر* سخن از بس که ضعیفم (٧٥٧)

٤-٣- کاربرد واژگان مخفف

بهره‌بری از شکل مخفف واژه به جهت ضـرورت وزن در شـعر گذشـته فارسـی بسیار متداول بوده است اما در شعر معاصر که تنگنـای وزن و قافیـه بـه صـورت

گذشته وجود ندارد، یک نوع خلاف عادت و برجسته سازی است که می‌توان آن را نوعی کهن گرایی به حساب آورد. (فروغ، ١٥٦ : ١٣٨٤) در زمان طالب، نیز به گونه‌ی دیگری کلمات مخفف کاربرد داشته است. این نوع واژگان بیشتر مختص سبک خراسانی و عراقی بوده که به سبک هندی نیز راه یافته است. از نمونه‌های این دسته در غزلیات طالب:

در درون سینه ز افسردگی و دلی است مرا

که نیم شعله اثر در بساط آهش نیست (٣١١)

گلریز فتنه ساز از خوی سرکشی

در عطسه‌ی شرار فکن مغز آتشی (٧٨٠)

٤-٤- کاربرد تضمین و تلمیح در جهت باستانگرایی:

طالب آملی با بهره‌مندی از تلمیح و تضمین دست به هنجارگریزی زده و به شعر خود ظرفیت هنری بالایی بخشیده است. این شگرد هنری به زبان شعری وی شکوه و جلوه‌ی خاصی بخشیده است. این شاعر توانا گاه به داستان‌ها و روایات تاریخی و مذهبی اشاره کرده و این مسأله بر زبان آرکائیک شعر وی تأثیر گذاشته است.

در دوره‌ای که طالب می‌زیسته فرهنگ اسلامی در گسترده‌ترین دوره‌ی خویش بوده است و برداشت شاعر از قصص اسلامی و سامی در بسیاری از تصاویر شعر او پیداست (کی منش،١٣٧٥: ١٢-١١١)

بالباس یوسف گل کی کند گرگ نسیم

آنچه ما در هجر با پیراهن خود کرده‌ایم (٧٤٨)

لقای دوست مرادم بود نه یعقوبم

که روزگار فریبد به بوی پیرهنم (٧٣٣)

گذشته از نفوذ عناصر فرهنگ اسلامی و سامی که در شعر او فراوان دیده می‌شود، طالب با عنصر فرهنگ ایرانی نیز معانی گونه‌گون برانگیخته است؛ مانند

زال، تهمتن، کاوس، شیرین، فرهاد، پرویز و نظایر این عناصر که با هر یک مضمونی تازه ساخته و پرداخته است (پیشین: ۱۱۲) نمونه‌های اساطیر فرهنگ ایرانی را می‌توانیم در ابیات زیر ببینیم:

زالی نئی به معرکه اما به زور حرص
آماده ی مصاف هزاران تهمتنی (۱۰۵۸)

بر جلوه‌ی شیرین چه گشایم مژه از دور
چون طاقت آشفتگی کوهکنم نیست (۲۷۷)

از آه ما رسید حرارت به کوه قاف
زین شعله آشیانه‌ی عنقا بسوختیم (۷۲۳)

ای مریم مسیح مکان، کزبساط نور
سجاده افکند به حریم تو آفتاب (۱۲٤)

فلک جنابا ای شاهباز سایه‌ی تو
گشاده همچو هما بال بر سر خورشید (۱۳۰)

٥-٥- هنجارگریزی سبکی:

اگر شاعر از گونه‌ی نوشتاری معیار به ساخت نحوه‌ی گفتار گریز زند، هنجارگریزی سبکی گویند. (روحانی ۱۳۸۸: ۸٤) این نوع هنجارگریزی مربوط به کاربرد واژه‌های محاوره‌ای، عامیانه و برخی اصطلاحات روزمره است که باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. استفاده از زبان مردم کوچه و بازار می‌تواند بر جنبه‌های گوناگون زبان ادبی اثری انکارناپذیر بگذارد. بهره‌گیری از زبان عامیانه و واژگان گفتاری، سادگی و صمیمیتی خاص به زبان شاعر می‌بخشد و پیوندی ناگسستنی با روح خواننده برقرار می‌سازد. گاه شاعر در سروده‌ی خود واژه‌های عامیانه را به وام می‌گیرد و گاه از افعال و عبارات عامیانه که گاه کنایی می‌باشند بهره می‌یابد و آنها را با بیانی صمیمانه و چینشی هنرمندانه که حاکی از معماری

بی‌نظیر ذهن اوست در سروده‌ی خود می‌گنجاند، وی بدین شیوه بر دایره‌ی واژگانی شعر خود می‌افزاید، حضور کلمات عامیانه به شکل مفردات،ترکیبات، کنایات، امثال و... بهره‌مندی وی را از امکانات زبانی در حیطه‌ی زبان مردمی نشانگر است:

جان داده‌ایم خسته دل و زخم خویش را
ممنون بخیه‌ای و رفویی نکرده‌ایم (۷۷۲)

خیال بافی از آن شیوه ساختم طالب
که اختراع سخن‌های خوش قماش کنم(٦٦٣)

طالب بیشترین سعی خود را برای به کار بردن افعال کنایی –محاوره‌ای نموده است. (رک.مقاله‌ی تحلیل سبک شعر طالب آملی، حسین حسن پور آلاشتی؛ ۱۳۷۹)

٦- هنجارگریزی گویشی:

اگر شاعر، سازه‌هایی از گویش خود را که در زبان خودکار نیست، وارد شعر و زبان شعری خود سازد، به هنجارگریزی گویشی دست زده است. این سازه‌های گویشی» [به] جز شناساندن بوم زیست شاعر، میزان تعلق شاعر و زاویه‌ی نگاه او به محیط را نیز روشن می‌سازد.» (روحانی، ۸۳ : ۱۳۸۸) در غزلیات طالب این نوع هنجارگریزی مشهود نگردید، تنها در برخی از ابیات تعداد کمی از واژه‌های هندی را استفاده نموده است.

۷- هنجارگریزی نوشتاری:

گاهی شاعر در نوشتار شعر شیوه‌ای را به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، ولی این شکل نوشتن، مفهومی ثانوی به مفهوم واژه می‌افزاید. (انوشه، ۱۳۷٦: ١٤٤٥) شاعر با این نوع کاربرد، در واقع دست به تصویر سازی می‌زند. این نوع تصویر سازی نوشتاری بیشتر خاص اشعار نو است.

۸- هنجارگریزی معنایی:

در هنجارگریزی معنایی، همنشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست بلکه تابع قواعد خاص خود است. (روحانی ۷۸ : ۱۳۸۸) بهتر است هنجارگریزی معنایی را این‌گونه تعریف نماییم که: «[این نوع هنجارگریزی] یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین کننده‌ی هم آیی واژگان، به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار.» (سجودی ۲۲: ۱۳۷۷) در این نوع هنجارگریزی شاعر دست به اعمال صور خیال در سروده‌هایش می‌گشاید و با زبان عاطفی و تخیل و داشتن ذهنی خلاق، صور خیال را نیز در بیان خود دخیل می‌شمارد. از بارزترین ویژگی‌های شعر طالب بهره‌گیری وی از این نوع قابلیت است. وی ازصنایعی چون تشبیه،استعاره، مبالغه، حس آمیزی که خاص سبک هندی است، تشخیص، متناقض نما و... بسیار بهره برده است. کاربرد استعاره مختص سبک شعری وی است. ساحت و بافت معنایی استعاره‌های طالب آن چنان قوی و پررنگ است که قابل قیاس با دیگر شعرا نیست و همین قوت بیان استعاری وی سبب گردیده است که استعارات او دور از ذهن به نظر بیاید و گاه معترضانه و سخت با آن برخورد شود.

زبان فشرده، پر استعاره و تجربی که عرفی (۹۶۳- ۹۹۹ ق) آغازیده و ظهوری ترشیزی (۱۰۲۶ ق) با زبانی اندک فشرده‌تر و تجریدی‌تر آن را پی گرفته بود، در شعر طالب تنوع و انتزاع بیشتری می‌یابد. (حسن پور آلاشتی، ۶۹ :۱۳۷۹) طالب شاعری دردمند است که دردمندی خود را با زبانی گیرا و تصویر آفرینی‌های شگرف و با کاربرد صنایع بدیعی بیان می‌نماید. وی آرایه‌های ادبی را در هم می‌آمیزد تا خلجان‌ها و دردمندی‌های او را مشهود سازند. نکته‌ی دیگری که در کلام وی حائز اهمیت است طبیعت‌گرایی اوست؛ وی عناصر طبیعت را به خدمت کلام می‌گیرد و با این استعمال، صبغه‌ای ویژه به کلام خود می‌بخشد.

اوصاف زنده، دقیق و پر تپش وی با صنایع ادبی نفوذ خاصی مـی‌یابـد. برخـی از این صنایع را در سخن وی در می‌یابیم:

۸-۱- تشبیه:

یکی از ارکان مهم تصویرسازی است، غیرتکراری بـودن ارکـان تـشبیه خـود بـه هنجارگریزی یاری می‌رساند، طالب آملی با ذهنی «ایـن همـانی» سـاز دسـت بـه آفرینش تشبیه می‌زند، ترکیباتی از جمله درس تبسم (٤٣٨) طفل جراحت (٢٨٨) صیدگاه معنی (٧٥٤) ...ساخته‌ی ذهن خلاق وی است؛ تشبیهات وی گاه اضـافی و گاه غیراضافی است اما بیشترین بسامد را می‌توان مربوط بـه تـشبیهات اضـافی وی دانست:

قفل زبان مطرب ار گشاید وقت است
شیشه‌ی می چون گشاد مهر دهان را (٤٤٨)

قطـــره‌هـــای سحـــاب تـربـیـتـــت
چـون گهـر، زیـب افسـرسـت مـرا (١٢٣)

تن چون یاسمینش نازپرورد است تا حدی
که گردد رنجه گر پوشند پیراهن ز مهتابش (٦٣٨)

۸-۲- تشخیص یا جاندار انگاری:

یکی دیگر از ارکان مهم تصویر سازی است که با حضور آن، تصاویر پویـا و پـر تپش بر منصه‌ی ظهور می‌نشینند.طبیعت زنده و جاندار غزلیات طالـب حـاکی از حضور این نوع قابلیت دارد. وفور جاندارانگاری و انسان پنداری در ابیات حاکی از قریحه و ذهن تصویر ساز سراینده دارد، وی طبیعت پویا و پرتپش را بر ایـستا بودن ذهن و واژه ترجیح می‌دهد و از این نوع مهم تصویر سازی کمال استفاده را می‌نماید. توجه و دید طالب به جهان اطراف، پویایی طبیعت حاضر در شعرش را دو چندان کرده است، او از عناصر طبیعت بهره گرفتـه و بـه آنـان زبـان گفتگـو

بخشیده است. شاعر از رهگذر تـشخیص، عناصـر هـستی را در شـکل انـسان و ویژگی‌های وی به جلوه گذاشته است:

جنگ دارد خنده با آیین ماتم دوستان
غیر خونین خنده‌ای کان خیزد از لبهای زخم (٦٨٢)

گلی که درس تبسم ز غنچه‌ی توگرفت
چه خنده‌های نمکریز بر صبا که نکرد (٤٣٨)

بس که در بزم تو گردد دیده لبریز نگاه
چون ز جا خیزم نگه می‌ریزد از دامان من (٨١١)

چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی
اشک آمد و به گوش نگه گفت راز چشم (٦٨٥)

٨-٣- اغراق

اغراق زمینه‌ی عمومی و رنگ اصلی تصاویر طالب است. کمتر تصویری در شـعر او می‌توان یافت که بر مبنای اغراق اسـتوار نباشـد. اکثـر اغـراق‌هـای شـعری او خصلت تشبیهی و استعاری دارند. (حسن پور آلاشتی، ١٣٧٩: ٨٨) اغراق‌های بـه کار گرفته‌ی طالب با رویکردی انتزاعی، زمینه‌ی شکل‌گیـری تـصاویر انتزاعـی – تجریدی است. وی اغراق را به عنوان ابزاری به کار مـی گیـرد تـا لطافـت بیـانی خود را نمود دهد.

در درون سینه ز افسردگی دلی است مرا
که نیم شعله اثر در بساط آهش نیست (٣١١)

از پیـکـر مـلایـک جـوشـد سمـاع روح
گاهی که نغمه ریز شود ارغنون من (٨١١)

دمی که می‌کند از حال من به لطف سوال
جـواب بر لبم از شرم آب می‌گردد (٥٧١)

یافتن هنجارگریزی و انواع آن در سروده‌های طالب آملی نشانگر ذهن روشن و وقاد وی است که به برجسته سازی کلام خود توجه نموده و به دنبال روشی برای متمایز بودن سخن خود با دیگر سخنوران بوده است. این گریز از سنت‌های متعارف و قواعد معتاد شعری در اشعار وی گاه به وضوح مشهود است و گاه نیاز به دقتی ظریف بینانه دارد. از میان انواع هنجارگریزی، وی بیشتر راغب به هنجارگریزی معنایی بوده است. معماری بی‌نظیر واژگان و پوشاندن لباس صنایع ادبی بر تن آنها استادی وی را در برجسته سازی کلامی می‌رساند. گاهی سخن وی به ابهام و کژتابی می‌رسد که این نمود هم بیشتر ناشی از همنشینی واژگانی در زنجیره‌ی کلامی سخن وی است. انحراف از زبان معیار و خودکارگی زبان و خروج از هنجارهای عادی زبانی حاکم بر عصر شاعر معجزه‌ای شاعرانه است که طالب نیز از این معجزه‌ی فصیح شاعرانه به دور نیست. وی در گستره‌ی زبانی خود با دیدگاهی نامتعارف و جدید دست به تصویر آفرینی‌هایی بی‌نظیر می‌زند که به وضوح در بیان او مشهود است.

نتیجه‌گیری

چنانکه گفته شد صورتگرایان بر این باورند که خالقان آثار با اعمال فراهنجاری‌ها و قاعده افزایی‌ها، به برجستگی کلام خود می‌پردازند. برجسته‌سازی کلامی را انحراف از زبان خودکار دانسته‌اند و آن را فرآیندی آگاهانه برشمرده‌اند.

لیچ، زبان شناس انگلیسی، دو گونه از برجسته سازی را ممکن می‌داند: ۱– انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲– قاعده افزایی؛ انحراف از قواعد حاکم بر زبان معیار را هنجارگریزی نامیده‌اند که مطابق با مبانی نظری لیچ در ۸ بعد قابل واکاوی و بررسی است: واژگانی، نحوی، سبکی، زبانی، گویشی، معنایی، نوشتاری و آوایی. یکی ازشاعرانی که از روش هنجارگریزی به فراوانی برای برجسته سازی سخن خود بهره گرفته‌اند، طالب آملی است. وی با معماری بی‌نظیر واژگان و اعمال فراهنجاری به بهسازی هندسه‌ی هنری سخن خویش پرداخته است. طالب به خوبی به اصل «رسانگی»، «زیبایی‌شناسی» و «انسجام» در شعر خود توجه نشان داده است.

نگارنده با واکاوی هنجارگریزی و هشت بعد آن بر این باور است که:

۱– در غزلیات طالب از انواع فراهنجاری، به جزنوشتاری، استفاده شده اما این بهره‌گیری به صورت یکسان نیست.

۲– بررسی‌های به عمل آمده نشانگر این است که اعمال هنجارگریزی معنایی از میان دیگر انواع از بسامد و نمود بالایی برخوردار است. در حوزه‌ی هنجارگریزی معنایی، بسامد بالای تشبیه، تشخیص، استعاره، اغراق، حس‌آمیزی و پارادوکس حاکی از توجه وی به تصویرسازی است.

۳– گفتنی است هنجارگریزی زمانی نیز در ابعاد خود که مورد واکاوی قرار گرفت، در سخن وی کاربرد فراوانی دارد.

٤– به نظر می‌رسد حضور واژگان محاوره‌ای و گفتاری در قالب کنایات و امثال که از مشخصه‌های سبک هندی است، به صمیمیت زبانی و بیانی وی افزوده است.

٥– از سایر انواع هنجارگریزی نیز کم و بیش در راستای برجسته سازی شعر استفاده شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- محورهای برجسته سازی از دیدگاه دکتر شفیعی کدکنی عبارت است از:

الف.**گروه موسیقیایی**: مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد از قبیل: وزن، قافیه، ردیف، جناس و غیره.

ب. **گروه زبان‌شناسیک**: مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقیایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود از قبیل: استعاره و مجاز، حس‌آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان‌گرایی در دو شاخه واژگان و نحو، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنازدایی در حوزه‌ی قاموسی، آشنا زدایی در حوزه‌ی نحو زبان و بیان پارادوکسی. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۸-۳٤)

۲- صورتگرایان دو فرآیند زبانی را از یکدیگر جدا می‌سازند: ۱- فرآیند خودکار شدگی ۲- فرآیند برجسته سازی. فرآیند خودکارشدگی زبان استفاده از عنصر زبان است به نوعی که برای بیان موضوعی به کار گرفته شود. در این فرآیند شیوه و چگونگی بیان مدنظر نیست. فرایند برجسته سازی زمانی صورت می‌گیرد که زبان از حالت متعارف خود خارج شود و در مقابل فرایند خودکارشدگی زبان قرار می‌گیرد. (دزفولیان۱۳۸٤ :٥٦)

منابع و مآخذ:

- کتاب‌ها:

۱- آملی، طالب (۱۳٤٦) **کلیات اشعار طالب آملی**، اهتمام و تصحیح وتحشیه‌ی طاهری شهاب، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.

۲- انوشه، حسن (۱۳۷٦) **فرهنگ نامه‌ی ادبی فارسی (۲)**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۳- حقوقی، محمد (۱۳۷۹) **شعر زمان ما (۲) مهدی اخوان ثالث**، تهران: نگاه.

٤- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) **موسیقی شعر**، چ سوم، تهران: آگاه.

٥- صفوی، کورش (۱۳۷۳) **از زبان شناسی به ادبیات**، چ اول: سرچشمه.

- مقالات:

۱- افخمی، علی و صورتگر، نوشین (۱۳۸۰) **"بررسی زبان شناختی رمز به عنوان یکی از گونه‌های هنجارگریزی معنایی در اشعار نیما یوشیج"**، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی (تهران) شماره ۱(ضمیمه ۳).

۲- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۷۹) **"تحلیل سبک شعر طالب آملی"**، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ۳۰ و ۳۱.

۳- دزفولیان، کاظم و عباسی، علی(۱۳۸٤) **"بهبود زبان فارسی از منظر ادبی"**، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ٤٦و٤٥.

٤- روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۸۸) **"بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی (م.سرشک)"**، پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)، شماره ۳.

۵- ساسانی، فرهاد (۱۳۸٤) **"بررسی ویژگی‌های سبکی کویر شریعتی"**، پژوهش‌نامه دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ٤٦و٤٥.

٦- سجودی، فرزان (۱۳۷۷) **"هنجارگریزی در شعر سهراب"**، کیهان فرهنگی، شماره ۱٤۲.

۷- فروغ، صهبا (۱۳۸٤) **"برجسته سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان"**، پژوهشنامه علوم انسانی، سال اول، شماره ٤٦و٤٥.

۸- کی منش، عباس (۱۳۷۵) **"طالب آملی و صور خیال در دیوان او"**، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۳۹ و ۱٤۰.

جلوه‌های وطـن‌دوستـی در سروده‌هـای طالب‌آملی (بلبل آمل)

دکتر رضا مهدی‌زاده آری[۱]

چکیده:

آنچه در باب وطن دوستی طالب‌آملی می‌توان گفت این است که طالب با وجود آن کـه در جوانی به سبب ناکامی در عشق، فقر مالی و عدم توجه حاکمان به ادبـا و شـعرا، بـه هند مهاجرت نمود ولی هرگز وطن خویش را با جلوه‌های گوناگون آن از یاد نبـرد. وی گاه با پیوند آمل و عندلیب و بلبل در کنار هم سعی دارد از وطن اقلیمی و بومی خویش دور نشود و هم با یادی از نام ایران، فارس، اساطیر، طبیعت و آداب و رسوم ایران خـود را همواره یک شاعر ملی بنمایاند و گاه به دلیل سرخوردگی از حوادث ناگوار وطـن بـه بی‌وطنی روی می‌آورد که خود نمادی از وطن دوستی اوست. گاه به یک اندیشه‌ی وطن عرفانی و درویش گونه‌ای روی می‌آورد و گاه به تضرع، ناله و جنین برای وطن خویش همه‌ی این‌ها می‌نمایاند که طالب آملی (بلبل آمل از زبان خودش)شاعری وطـن‌دوسـت توأم با ظرافت‌های ادبی و هنری خاص خویش است.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، شعر، وطن‌دوستی.

---

۱ . مدرس دانشگاه

مقـدمـه

انچه قصد بررسی دارم وطن‌دوستی طالب آملی است که در جوانی وطن خـویش را به قصد هند ترک گفت. وی به‌عنوان یک شاعر سرآمد، دیوانی بزرگ از خـود بجا نهاده است. طالب، در میان عامه مردم به‌ویژه چوپانان، گالشان، مردم بـومی و هنرمندانی شهرت دارد که دستی در فرهنگ بومی این خطـه دارنـد. امـا چگونـه می‌توان وی را با وجود مهاجرت به هند یک شاعر میهنی به‌شمار آرود؟ بر فرض قبول این امر جلوه‌های شعر میهنی او چگونه بود؟ او با چه زبانی از وطن خویش یاد می‌کرد؟ این‌ها سؤالاتی است که در صورت اثبات می‌تـوان وی را از شـعرای میهنی به حساب آورد. لذا بر آنم با تورق در دیوان طالب در حـد تـوان بـه ایـن سؤالات پاسخ دهم. اگرچه سخن‌های زیادی در باب طالب گفته شد ولی به‌طـور دقیق و مبسوط در این زمینه اثری ندیدم و جای این بحث را خالی می‌بیـنم. لـذا برای انجام این کار ابتدا لازم دانستم از وطن به شکل لغـوی، اصـطلاحی، ادبـی، تاریخی و دینی سخنی به میان آورم و سـپس بـه مفهـوم وطـن در سـروده‌هـای شاعران کهن (قبل از طالب) بپردازم و بعد از آن نگاهی به زنـدگی طالـب داشـته باشم و به اصل مطلب یعنی جلوه‌های وطن‌دوستی وی بـه شـکل اقلیمـی، ملـی، بی‌وطنی •نهایت عشق به وطن) عرفانی و درویشی و حنین به وطـن در شـعر او بپردازم.

وطن از نگاه لغوی

کلمه‌ی وطن، در پژوهش‌هـای پارسـی، معـادل واژه‌ی فارسـی مـیهن (Mihan) است. و میهن از واژه‌ی «مئـثن» (maethena) و از ریـشه‌ی (maeth) بـه معنـی جای گزیدن و ماندن است که واژه‌ی میهمان نیز از همین ریشه مشتق شده است. واژه‌ی (maeth) بعدها در گویش‌های ایرانی نیز متحول شـد و بـه شـکل متـک (matag) به معنی خانه درآمد. واژه‌ی «مئثن» نیز در پهلوی به «مهـن» (mahen)

و در فارسی به «میهن» تبدیل شد (پاشنگ: ٥٤٧). مرحوم دهخدا هم با بهره‌گیری از فرهنگ لغت‌هایی چون ناظم‌الاطبا و لغت فرس اسدی و ... واژه‌ی میهن را وطن، مسکن و مقام، زاد، بوم، بنگاه، آرامگاه، خانمان و جاری آرام معنی و با شاهدی از فردوسی نقل می‌کند:

اگر دورم از میهن و جای خویش مرا یار ایزد به هرکار بیش

گاه میهن را به معنی عشیره و زن و فرزند و مردم و خانمان نیز می‌داند:

بگیرند مرد وده و میهنم که بی‌سر بینند خسته تنم

(دهخدا. ذیل میهن)

در فرهنگ لاتین نیز واژه‌ای (Patriota) معادل وطن است (میهن‌دوستی در ایران. ص ٥) که بر سرزمین پدری و مادری دلالت دارد و بیشتر همراه با انقلاب فرانسه به دنیای ادبیات و سیاست راه یافت. (پاتریت) به کسانی گفته می‌شد که در برابر اشراف و سلطنت طلبان به طرفداران از انقلاب می‌پرداختند. اینان که در سراسر فرانسه می‌زیستند از اشرف بیزار بودند. و در روند انقلاب، به میهن و تمامیت ارضی آن دلبستگی داشتند و به این نوع اندیشه، پاتریوتیسم گفته می‌شد. در فرهنگ لغت (IOngman contemporary) آمده است که واژه‌ی «Patriota» واژه‌ای فرانسوی است که در فاصله‌ی سال‌های ١٦٠٠ ـ ١٥٠٠ به زبان انگلیسی را یافته و هر دو نیز از «Patriot» یونانی به معنی دفاع از سرزمین پدری، گرفته شده‌اند که با کلمه‌ی father-fatzher بی‌ارتباط نیست[1].

در نگاه دینی، همه‌ی زمین از آنِ خداوند است و وطن نیز برای انسان پدیده‌ای نسبی است که خداوند خود به آن‌ها اجازه زیستن در آن را داده است و به انسان‌ها دستور داده تا در زمین سیر و آن را آباد نمایند. (مراجعه به سوره هود. آیه ٦٤) و اما انسان برای آبادانی زمین و بهره‌وری بهتر از آن، به ناچار آن را به تکه‌هایی تقسیم نمود. آیات و اشارات زیادی در قرآن وجود دارد که نشان

1. Dictionary longmans contemporary 2003

می‌دهد خداوند حریم انسان‌ها را با الفاظی چون دار، دیار، الارض، ملوک، قبائل و... محترم شمرده است. با آن که اسلام به مرزهای مادی چندان پای‌بند نیست و عقیده را مرز تعیین کننده‌ی وطن می‌داند و معتقد است (کرمانی حجتی. ص ۷۵) هر مکانی که برای انسان مناسب و محل آسایش باشد، در حکم وطن اوست، اما تجاوز به حریم و سرزمین انسان‌ها و حتی تجاوز به کوچک‌ترین واحد عینی آن، یعنی خانواده، را نمی‌پذیرد. خداوند می‌فرماید:

«و اورثکم ارضهم و دیارهم و اموالهم و ارضاً لم تطؤها» (احزاب. ۲۷)

در سوره‌ای دیگر از قرآن امده است:

«قالوا إن هذان لساحران یریدان أن یخرجاکم من أرضکم بسحرهما» (طه. ۷۳)

و یا در آیه‌ای دیگر با تعبیری مشابه چنین می‌فرماید:

«منها خلقناکم و فیها نعیدکم و منها نخرجکم تارة اخری» (طه.۵۵)

و احادیث فراوانی نیز درباره‌ی وطن و ارج نهادن به حریم وطن وجود دارد: به عنوان نمونه حدیث مشهوری از حضرت رسول آمده است که: «حب الوطن من الایمان». اگرچه نظرات و سخن‌های فراوانی در باب صحت این حدیث و توجیه آن بیان شده است اما هیچ‌کدام از آن‌ها با تعلق انسان به وطن ناسازگار نیست.

از دیدگاه ادبا و مورخان نیز تعاریف و توجیهات و تفاسیر گوناگونی برای وزن ارائه شده است. در تعبیری بسیار زیبا از عین القضاه همدانی آمده است که وطن نوعی تعلق فطری انسان به سرزمین است. (همدانی:۵) در عربی جاحظ نیز که به قولی اولین رساله را در باب حنین (آه) برای وطن نگاشته است. در این رساله عقیده دارد که فطرت انسان با مهر وطن سرشته است و یکی از علامت‌های رشد انسان اشتیاق نفس به زادگاه خویش است. (همایون تکمیل، ۱۳۵۹: ۵۳)

بیسمارک، رهبر وطن‌پرست و ناسیونالیست آلمان، اشاره می‌نماید: اگر عقیده را از دلم بردارید، عشق به وطن را از آن گرفتید. (همان: ۵٤)

زین‌العابدین مراغه‌ای از روشنفکران و نویسندگان معاصر ایران ضمن برشمردن حقوق دوجانبه بین انسان و وطن، میهن را نمانی مقدس و محل نشو و نمای گذشتگان و مدفن نیاکان می‌داند که حیات و ناموس افراد و سعادت حال سکنه به حفظ آن بستگی دارد. لذا ابنای وطن باید به اندازه‌ی مذهب، به خاک آن پای بند باشند. (مراغه‌ای، ۱۳۵۳: ۸٤). علامه دهخدا می‌گوید: حب‌آل‌وطن، چیزی است که در وجود انسان مخمّر شده است؛ یعنی، پیش از شیر اندرون شده است و با جان هم به در نمی‌رود. (همایون، تکمیل، ۱۳۵۹: ۱٤٤) البته این همان تعبیری است که چارچوب مفهوم وطن امروزی را شکل می‌دهد. دکتر یاحقی در کتاب خویش آورده که وطن، سرزمینی است که مردمانی با مشترکات قومی، زبانی و فرهنگی در آن زندگی می‌کنند. (یاحقی جعفر؛ ۱۳۷۵:۲۱)

وطن عبارت است از تعلق فطری انسان به میراث، داشته‌ها و زمینی که انسان از فرط عشق به آن وی را چون مادری می‌پندارد. بذل جان در راه وطن آسان و دوری از آن دردناک است و باعث حنین (آه) می‌گردد و حلقه‌ی ثابت اتصال نسل‌های آینده با گذشته، برای حفظ میراث خویش است. انسان به ناچار از مجموعه اتحاد اقوام، حکومتی با ملیت‌های گوناگون شکل می‌دهد و این شکل پیشرفته‌ی وطنی است که تا امروز به ظهور رسیده است.

مفهوم وطن در شعر قدیم فارسی

از سروده‌های شعرای ادوار بعدی در می‌یابیم که عشق به ایران، ایران‌زمین و زبان‌فارسی موضوعات مشترک همه‌ی وطن‌پرستان بوده است. ایران در طول تاریخ چنان دستخوش تحولات قرار گرفت که نمی‌توان صرفاً مفهوم وطن خاکی را از آن برداشت نمود زیرا با اشغال این سرزمین به وسیله‌ی اعراب، وطن در جلوه‌هایی چون آرزوی روی کار آمدن حاکمانی ایرانی نژاد برای شکل بخشیدن به وطن، دفاع از زبان‌فارسی، بیان قدرت‌ها و سمبل‌های کهن و... خود را نشان می‌دادند. به عبارت روشن‌تر، مردم ایران، وطن را در چهره‌ی حاکمانی می‌دیدند

که با دلسوزی و حکومت و قدرت خویش می‌توانستند میهن یا محل سکونت آن‌ها را از گزند دشمنان حفظ نمایند. خانواده ابتدایی‌ترین شکل وطن برای هر ایرانی بوده و حفظ این خانواده نیز در گرو وجود حاکمی قدرتخمند و دلسوز نسبت به وطن بوده است. با ورود اسلام به ایران، سلسله‌ی حکومتی همراه با فره ایزدی برافتاد و دفاع از زبان‌فارسی جایگزین ان شد. علاوه بر این، اسطوره‌گرایی و بیان اسوه‌های کهن ایرانی، بیان آداب و رسوم ایران، توجه به شه رو ولایت و زادگاه، وطن در جلوه‌ی عرفانی و علوی، سرزنش دشمنان، حسرت و آه برای وطن و بیان درد و رنج وطن و هم وطن (رنج نامه‌های میهنی) نیز به‌عنوان جلوه‌های میهن دوستی خود را می‌نمایاندند که برای عدم‌اطاله سخن از بیان شاهد مثال‌ها خودداری می‌کنم و خوانندگان محترم را به پایان‌نامه خویش در باب وطن‌دوستی در ایران و لبنان و مصر ارجاع می‌دهم. (بررسی تطبیقی شعر میهنی معاصر عربی (لبنان و مصر) و فارسی: ۷۲)

طالب چه کسی است؟

در این مختصر بنا ندارم که به دنبال نسخ خطی و یا دست نوشته‌های قدیمی بروم تا وجود طالب را ثابت نمایم بلکه آنچه را که در مقدمه‌ی دیوان طالب گفته شد به شکل بسیار موجز می‌آورم و به اصل مقاله خویش می‌پردازم. آقای طاهر شهاب در سال ۱۳٤٦ به تصحیح دیوان ۱۱۳٤ صفحه‌ای طالب پرداخته است و حق سخن را به‌جا آورده است.

تاریخ ولادت طالب در هاله‌ی از ابهام است ولی از راه اشعار وی می‌توان حدس زد که طالب در سال ۹۸۷ه. در آمل و در یکی از روستاهای آن دیده به جهان گشود. ظاهراً اولین چکامه خویش را در ستایش میرزا شفیع مازندرانی سروده است (دیوان: ٦) وی از خانواده‌ای دانش دوست بود و در ۲۷ سالگی هفت دانش را مسلط بود (دهخدا ذیل طالب) ضمن این که بعضی از محققان وی را سید محمد طالب‌آملی می‌دانند ولی او خود را طالب و بلبل آمل معرفی می‌کند و گاه

هم خود را عربی در سرزمین عجم می‌داند. (دیوان:۱۰) وی از لحاظ ظاهری مردی لاغر اندام و دارای ریشی بلند صوفیانه بود که در دیوانش بر تراشیدن ریش هم تعریضی دارد (دیوان: ۱۲) گاه او را مردی عصبی مزاج و سربلند و سرکش نیز معرفی نمودند (دهخدا ذیل طالب). وی اهل تزویر و ریا نبود. صداقت در شعرهایش نمایان است که در پایان عمر به قناعت و درویشی عارفانه کشیده شده. وی ارادت خاصی به علی (ع) داشت به همین دلیل قسمت را علویات نامیدم و مقاله‌ی نیز نگاشتم. وی خواهری داشت که بسیار همدیگر را دوست می‌داشتند. (همان:۱۷) به حدی که گفته شده شعر طالب طالبا را وی برای برادرش، طالب سروده است در عامیانه نامش ستی النساء آمده که عالمانه و طبیبه نیز بود. که بعد از ۱٤ سال طالب را در هند می‌یابد. (گودرزش:۲٦). طالب به سبب شکست در عشق با زهره (همان:۲۸) و سخت‌گیری میرزا شفیع کاردار مالیاتی شاه عباس در سال ۱۰۱۰ه. به کاشان و سپس به اصفهان رفت (احمدی:۵۰). سپس به قصد زیارت امام رضا (ع) به مشهد و از آنجا در سال ۱۰۱۷ه. به هند رفت. زیرا حاکمان هند به ویژه جهانگیرخان، مشوق شعرا و دانشمندان بودند که تاحدودی ناکامی طالب به کامیابی تبدیل شد (دیوان: ۲٤) در سال ۱۰۲۸ه. به خدمت جهانگیرخان درآمد و به لقب ملک‌الشعرایی که آرزویش بود، دست یافت. (همان ص ۳۷) وی در شعر خویش همسر خود را از دودمانی اصیل معرفی می‌کند؛ ضمن این که مرگ دخترش در جوانی او را بسیار رنجانده بود (دیوان:۳۷) وی شاعری کلاسیک، فطری با تخلص آشوب بود ولی در شعرش، خود را بلبل آمل و عندلیب آن می‌داند دارای مذهب فقه جعفری بود و شعرهای خویش را در قالب سبک هندی می‌سرود (همان:٥٦) تاریخ وفات او را در سال ۱۰۳۵ه. و گاه ۱۰۳٦ه. نیز نگاشتند (همان ص ٥٦) که صائب در فروبستن چشمش از این دنیا این‌گونه می‌گوید:

طالب آمل گذشته و طبع‌ها افسرده شد

از چه‌رو ان آتیش گفتار در عالم نماند (دهخدا ذیل طالب)

حال به نظرم چندان روا نیست که با این همه مصادر به دنبال طالب بگردیم بلکه باید با بررسی مفاهیم و درون مایه‌های شعری او، وی راب ه مردم بشناسانیم.

جلوه‌های میهن دوستی طالب آملی (بلبل آمل):

طالب آملی سعی دارد با راه‌های مختلف ارادت خود را به وطن بیان دارد بـا ایـن کار در تاریخ و ادبیات نامی نیک با عنوان شاعر وطنی از خود به جا نهـاد. اینـک به جلوه‌های وطن دوستی شعر او می‌پردازیم:

جلوه‌ی وطن در بعد بومی و اقلیمی:

قسمتی از جلوه‌ی شعر میهنی طالب به علاقه او به محل تولدش برمی‌گردد بدین معنی که با ذکر نام آمل در کنار وطن بزرگ ملی، آن را وطن کوچکی می‌داند کـه دلش به آن گره خورده است. این نوع میهن‌گرایی در شعر شعرای قبل از وی نیـز بوده است. شاعر با مهاجرت به هند، در دیار غربت، سرزمین و ولایت خویش را فراموش نکرده است. این شاید مصداق همان حدیث از پیامبر گرامـی باشـد کـه فرمودند: حب الوطن من الایمان که شـاعر نیـز در شـعر خـویش از آن تـضمین می‌کند. گاه شاعر آن‌قدر سرزمین آمل را دوسـت دارد کـه خـویش را بلبـل آمـل معرفی می‌کند. در ذیل به نمونه‌های از این گرایش بومی شاعر، اشاره می‌کنیم:

شاعر آرزوی طواف خاک آمل را دارد:

چو من فرزانه‌ای بر خاست زان بوم

طـواف خـاک آمـل می‌تـوان کرد (دیوان:٤٦٧)

گاه در لوای هنر التفات به آمل اشاره دارد:

ناله مرغ چمن دارد جنون در آستین

نغمه‌های عندلیب باغ آمل بطرف (دیوان: ٦٤٨)

وی در بسیاری از جاها بر عندلیب و بلبل آمل بودن خویش اصرار دارد:

طالب آیین ترنم تازه ساخت

چون نسازد؟ عندلیب آمل است (دیوان:۳۰۵)

در جای دیگر اگرچه در غربت است ولی آمل در جانش جای دارد:

طالب زبان طوطی دهلی نژاد را

جـز در دهـان بلبل امل ندیـدم (دیوان:۷۰۹)

باز از بودنش در هند چندان شاد نیست چون دل به آمل بسته است:

نیم ز دیدن کشمیر شاد چون طالب

که سیر ساری و گلگشت آملم هوس است (دیوان: ۱۰۷۳)

در جای دیگر نیز می‌گوید:

طالب گمان مبر که به سنبلستان هند

فـارق ز یـاد آمـل نشستـه‌ام (دیوان:۷۳۹)

روزی که از وطن بومی خود دور شد آن روز را روزی سیه برای خود می‌دانـد و می‌گوید:

به هیچ شهر دلم طالب به ملال نرست

چه روز که بیرون ز آملم کردند (دیوان:٤٤۷)

او ماندن در شهر اجمیر را اجباری می‌داند و دلش به امل بسته است:

طالب ز سیر اجمیر چون نسیم

مگذر خیال کن که به آمل نشسته‌ایم (دیوان:۷۱۰)

چون دامن آمل ز کف خواهش ما رفت

تا هست دمی چند به اجمیر بسازیم (دیوان: ۷۱۰)

پی آنچنان دلبسته‌ی وطن خویش است که در حین سفر به یاد حـدیثی از پیـامبر می‌افتد که فرمود: حب‌الوطن من‌الایمان، لذا بر این اساس دوسـت نـدارد کاشـانه خویش را ترک نماید:

طالب هوس غریب و انداز سفر داشت

سودای تواش نکته حب الوطن آموخت (دیوان:۳۱٤)

جلوه‌ی وطن در بعد عرفانی و درویشی

یکی دیگر از جلوه‌های میهنی در شعر طالب این است که شاعر از خاک و زمین و دیار وارسته است که این نوع سبک وطنی به عصر حافظ و قبل از او برمی‌گردد که معتقد بودند انسان ساکن موقتی زمین است و جایگاه اصلی آن در عالم بالاست و باید به فکر بازگشت به آن‌جا باشد و اگر ذکری از وطن مادی به میان می‌آید فقط برای تنبیه و بیداری مردم و فهم وطن ماورانی است. ولی طالب آملی تنها یک عارف نیست تا صاحب مسلک و مکتب عرفانی باشد ولی گاه دوست دارد از خاک و دیار هم بگذرد:

نه فال بزرگی زنم نه امیری

من و ذوق درویشی و گوشه‌گیری (دیوان: ۱۰۵۶)

وی منزل دیگری را غیر از خاک می‌طلبد:

هوای دگر منزلم گرم دارد

نمی‌بینم این خاکدان را صفایی (دیوان:۱۰۵۲)

در واقع هر گوشه‌ای از این زمین خدا وطن اوست. در جای دیگر خودش را عارف می‌نامد و می‌گوید:

منم ان عارف واصل که خانه معرفت آباد است (دیوان: ۹۹۳)

باز در جای دیگر به سبک عارفانه و درویش مآبانه می‌گوید:

می‌روم گرد جهان و یار پیدا می‌کنم.

در به کف می‌گیریم و دلدار پیدا می‌کنم (دیوان: ۱۱۱۷)

و شاید تحت تأثیر اندیشه‌ی عرفانی و صوفی گرایانه، از اشیانه و وطن خویش تا حدودی بیزار است:

فضای ساخت قدس همیشه در نظر است

چو مرغ همت از ین آشیانه دلگیرم (دیوان: ۷۸۱)

باز تحت تأثیر اندیشه‌ی درویشی، این جهان را وطن خویش نمی‌داند:

من کیستم آخر زکجا می‌آیم

کاشفته چو طره صبا می‌آیم (دیوان:۹۵۸)

خود را گاه در بند هیچ دیاری نمی‌داند:

از قید جهان دل خلاصی دارم

نی فکر جزایی نه قصاصی دارم (دیوان:۹۶۸)

باز آدمی را دعوت به یک وطنی بالاتر از زمین می‌نماید:

بالاتر از آسمان ترا جایی هست

چون عرش‌نشیمنی و ماوایی است (دیوان:۹۱۲)

او خویش را در بند این خاک نمی‌داند:

عجب کز خاک در کویت من غمناک برخیزم

نه زانسان بر زمین چسبیده‌ام کز خاک برخیزم (دیوان:۷۹۰)

جالب این جاست که او در انتخاب وطن گاه چشم به سلطان عشق می‌دوزد:

بهر دیار که سلطان عشق روی نهد

من و فلک همه‌جا سایه عَلَم بوسیم (دیوان:۶۱۳)

او همسایگی با خدا را بر خلق او ترجیح می‌دهد:

دارم سر ان که باقی عمر — در خلوت و انزوا نشینم

بر باد دهم ذخیره جاه — وز خرمن فقیر خوشه چینم

بیرون روم از جوار مردم — و همسایگی خدا نشینم (دیوان:۱۴۲)

در جای دیگر همه‌ی مردم را دعوت به وطنی لامکان می‌نماید:

دلا گوشه انزوایی طلب کن

تهی‌تر ز آفاق جایی طلب کن

جهان گرچه وحشت سرائیست خالی

توخالی تر از وی سرایی طلب کن

درین منزل کم هوا بار مکن
قدم پیشتر نه فضایی طلب کن
چه در خاک چسبیده دانه‌آسا
چو خوشه بکش سر هوایی طلب کن
(دیوان:۱۰٤٦)

گاه بیرون از جهان را وطن خویش می‌داند:
درون جهان شد مکرر به چشمم
برون از جهان کاش می بود جایی (دیوان:۱۰۵۱)

جلوه‌ی وطن در بعد ملی

یکی از جلوه‌های بارز شعر میهنی طالب ارائه‌ی چهره‌ای ملی و وطنی است. این نوع وطن‌دوستی خود را به شکل‌هایی چون ستایش وطن و عشق محض به آن، ذکر نام ایران و فارس، بیان اساطیر کهن و حتی طبیعت و گل‌ها و پرندگان میهنی ... نیز نشان می‌دهد. باوجود این که یکی از دلباخته‌ترین شعرای علوی است که مدح و ستایش وی در حق حضرت امیر (ع) در نوع خویش برجسته است.

وی با اشاره به فارس در واقع یادی از ایرانی می‌نماید که همه جای آن سرای شاعر است:

ز هند گر چه گل و باده نادرند و مفید
می عراق و گل فارس را بمفت مگیر (دیوان:۱۰۰۵)

به نوروز که نماد وطن دوستی ملی ایرانیان است نیز اشاره می‌نماید:

شکوفه طرب افشان بر جهان نوروز
شگفته ساخت جهان را چو گلستان نوروز (دیوان:۱۰۱٦)

باز به ذکر نوروزی امیخته با اسطوره‌ی جم اشاره می‌نماید:

دو اسبه تاخت ز یکسانه ره که زود رسد
ببزم عیش هریدن جم نشان نوروز (دیوان:۱۰۱٦)

در جای دیگر آن را نماد ملی ایرانیان را اشاره می‌نماید:

عالم از جلوه نوروز چنان یافته نور

که نیفروختـه انگشت فـروزد منقل (دیوان: ۱۰۳۰)

به فال حافظ که از آنِ همه‌ی ایرانیان است اشاره می‌نماید:

زهر دیوان و هر دفتر نگیرم فال چون طالب

نظر جز بر کتاب حافظ شیراز نگشایم (دیوان:۷۹۸)

در جای دیگر خود را مقلد سعدی و حافظ می‌داند و می‌گوید:

زشاگردی می‌شمارم خویش را

به جان در احترام حافظ شیراز می‌کوشم (دیوان:۷۷۳)

با اندکی دلخوری از مام خویش ایران می‌گوید:

طالب گل این چمن به بستان بگذار

بگذار که می‌شوی پشیمان بگذار

هندو نبرد به تحفه کس جانب هند

بخت سیه خویش به ایران بگذار (دیوان:۹٤۵)

اسطوره‌های کهن نیز از یادش نمی‌رود:

به تاجی خوش از حشمت کیقباد

به تختی ز میراث جمشید شاد (دیوان:۲۳٤)

ایران را وطن ملی و بزرگ خویش می‌داند اما با کمی دل آزردگی:

هوای گلشن مدحت به خاصیت شب و روز

مراد بی‌نفس بلبلان ایران باد (دیوان:٤۵۰)

در جای دیگر خودش را با افتخار بلبل ایران می‌نامد و این سرزمین را وطن خود می‌داند:

چرا غیرت نسوزد طوطیان هند را الحق

کزین سال بلبلی از گلشن ایران برون آید (دیوان:٤۵۸)

بر خود می‌بالد از این که از سخنوران خطه‌ی ایران است:

شکفته باد گلستان خاطر گلستان خاطر طالب

کز اوست سخن گستران ایران سرخ (دیوان:۳۹۸)

در جای دیگر به زبان پارسی که نماد اشتراک همه‌ی ایرانیان است اشاره می‌نماد:

فارسی را به فصاحت سرو کار از لب ماست

عُربانیم که از ملک عجم امده‌ایم (دیوان: ۷۲۰)

بعد بی‌وطنی ناشی از سرخوردگی از حوادث جامعه:

یکی از جلوه‌ها و ابعاد وطنی طالب آملی نوعی اظهار بی‌وطنی است که از سرخوردگی از حوادث جامعه نشأت می‌گیرد. البته این بی‌وطنی با بی‌وطنی سیاسی و اقتصادی مصطلح تفاوت دارد چرا که شاعر از فرط میهن‌دوستی، وطن را از دست رفته و یا غیرقابل اصلاح تصور می‌کند و یا می‌پندارد که فریادش ره به جایی نمی‌برد و به همین سبب به نوعی به بی وطنی روی می‌آورد. بنابراین بی‌وطنی این شاعر کنایه و تعریضی به میهن دوستی او دارد. هم‌چنان که گویی آدمی چیزی را دوست دارد، اما به دلایلی مختلف موقتاً با آن قهر و آن را سرزنش می‌کند. این بی‌وطنی که بیشتر خود را در چهره‌ی یأس و ناامیدی در طالب نشان می‌دهد، شاید نوعی ساختار وطنی به شمار نیاید، اما تئوری شاعری بود که وطن خویش را بسیار دوست می‌داشت:

وقتی که ناامید شده و می‌گوید:

پویم راه زمین چو اکنون　　　امیدی از آسمان ندارم (دیوان:۲۵۹)

در جای دیگر دوست دارد گمنام باشد تا کسی او را نشناسد و ناگواری وطن را نبیند:

گمنام جهانیم همین لقب بس ما

طایفه را هیچ خطایی به از این نیست (دیوان:۳۰٤)

البته لفظ طایفه از پرکاربردترین کلمات نزد توده مازندرانی به ویژه بومیان است.او می‌خواهد با وجود عشق به وطن از دیار خویش قهر کودکانه نماید:

طالب هوس غربت و انداز سفر داشت

سودای تواش نکته حب الوطن آموخت (دیوان:۳۱٤)

باز از غم نابسامانی و در بدری خویش چنین می‌گوید:

من خود یکی ز بی‌سر و سامان عالمم

نی سر نه پای و سر تا پا غمم (دیوان:۷)

از نابسامانی وطن دل آزده می‌شود و ره سفر می‌گیرد:

به انیتم نیست لطفی از آن   تلاش ره پرخطر می‌کنم

دلم در وطن بوی غربت گرفت   سماعی به ذوق سفر کنم (دیوان:۷۲)

باز در جای دیگر دلبستگی خود به وطن را از یاد می‌برد و می‌گوید:

انم که غم جهان ندارم   دلبستگی به جان ندارم

گر درد آید برم و گر مرگ   من با کی از این و آن ندارم (دیوان:۱۵۹)

باز در جای دیگ طالب از بی‌مقداری عالمان در وطن می‌نالد و می‌گوید:

وضع جهان در هم و زمانه خرابست

کار پریشان و کارخانه خرابست

منزل گولان و ابلهان آباد

کلبه فرزانه و یگانه خرابست (دیوان:۳۳۱)

شاعر گاه آنقدر از وطن پریشان حال می‌شود که خود را در جهان بی‌ثمر می‌داند:

منم که ز اهل جهان جز به خویش کار ندارم

دماغ صحبت ابنای روزگار ندارم

بسوخت برگ من و بار من ز حسرت

چو شاخ بی‌ثمر شعله برگ و بار ندارم

(دیوان:۷۳۵)

شاید یکی از دردمندترین شعر حاکی از بی‌وطنی طالب همین باشد ولی من این را برخلاف نظر استاد ارجمند دکتر گودرزی در کتاب زندگی طالب، نوعی عشق وافر به وطن می‌دانم مثل این که پسری از دامن پدر و مادر موقتاً قهری فرزندانه می‌کند و دوست هم ندارد که کسی بفهمد و این راز را به کسی بازگو نمی‌کند چون روزی به آشتی می‌کمشد:

به غربت بسته‌ام دل تا قیامت باز نگشایم
وطن، بیزارم اما با کسی این راز نگشایم
وطن کعبه گردد من کبوتر گردم از غیرت
بسویش هیچ‌گه بال و پرواز نگشایم

(دیوان:۷۹۷)

وقتی که طالب از عشق به زهره در مانده بود از دیار خویش قهر مجنونانه می‌کند:

من کیم آشفته ز یاد گسسته — بیدلی از یار و دیار گسسته

(دیوان:۸۵۵)

حین (آه) و حسرت برای وطن

حنین برای وطن بخشی زیبا از جلوه‌ی وطن‌دوستی طالب آملی بوده است. حنین در اصل از ناله‌ی حیوانی که بچه را گم کرده، گرفته شد.

اما در جامعه‌ی انسانی، حنین نتیجه‌ی دروی انسان از زادگاه خویش و آه و فریادی است که از احساس وطن‌دوستی انسان و از عمق وجدانش برمی‌خاسته است (بلبع، ۱۹۸۰:۲۳۳) و گاه فرد را به بیماری‌ای چون «home sick» دچار می‌کرده است (شفیعی کدکنی،۱۳۵۲:۲٤) که رد فرهنگ فارسی سابقه‌ای دیرینه و دردناک و در عین حال شورآفرین دارد. بنابراین دوری از وطن که بر اثر مهاجرت به سبب شکست در وادی عشق با زهره و بی‌توجهی به حال شاعران در وطن و فقر مالی برای طالب آملی اتفاق افتاده، سبب شد که شاعر، حنین و آه

برای وطن را به عنوان یکی جلوه‌های وطن دوستی در شع رخود نشان دهد. این نوع وطن‌دوستی، بیشتر در عصر صفوی رایج بوده است زیرا شاعران با مهاجرت‌ها، به یاد سرزمین مادری خویش ناله‌های سوزناک از دل برمی آوردند. طالب با یادی از وطن، دل شکستگی خود را این‌گونه بیان دارد:

ترحمی که دلی دارم از شکنجه هجر

ز آستین توچینش فزون به پیششانی

(دیوان:۹۹)

در جای دیگر می‌گوید:

آهوی آواره‌ام فال وطن　　　در پناه شیر یزدان می‌زنم

(دیوان:۷۹۸)

درد دل خویش را با پرنده‌ای در میان می‌گذارد:

ای مرغ صد زبان زچه خاموش چو منی

گویا تو هم یکی ز غریبان گلشنی (دیوان: ۱۰۵٦)

او می‌داند که با این ناله‌ها به وطن نمی‌رسد ولی دل در گرو وطن دارد:

جان فارغ ز تن بس است مرا　　　گل دور از چمن پس است مرا

به وطن گر نمی‌رسد دستم　　　آرزوی وطن بس است مرا

(دیوان:۲٤۲)

بوی وطن به مشام طالب می‌رسد این گونه اه و فغان سر می‌دهد:

صبح از نسیم کوی تو هر موی بر تنم

همچون دل غریب ز بوی وطن شکفت (دیوان:۳۲۸)

باز برای وطن چو اهوان ناله می‌کند:

باشد فغان طالب جانکاه دور از آن کو

چو ناله غریبان از فرقت وطن‌ها (دیوان:۲۵۱)

طالب با دوری از وطن هرگز آن را فراموش نکرده است:

هز عضو تن غریب تو را رو به غربت است

جز چشم دل که سوی وطن می‌کند نگاه (دیوان:۸۳۳)

در نهایت، این سرخوردگی از وطن شاعر را به جایی رسانده که دو راه بیشتر ندارد یا چو مرغ باید ردر قفس دوری جان دهد و یا وطن را موقتاً از یاد ببرد تا بیش، دل خویش را رنج ندهد:

دلا صفای وطن دیده‌ای چو مرغ اسی

بمیر در قفس و یاد آشیانه مکن (دیوان:۸۲۴)

و باز می‌گوید:

چنان غریبی معنی دلم ربوده که نیست

زدور ماندن شهر و دیار افسوسم (دیوان:۸۰۱)

چو جان از وطن گر زنم فال غربت

به داغ غریبی بسوزم وطن را (دیوان:۲۳۱)

نبردم ره به مسکن تا مرا آوارگی ره زد

به غربت انقدر ماندم که از یاد وطن رفتم (دیوان:۶۸۰)

نتیجه‌گیری:

طالب آملی شاعری کلاسیک، طبیعت‌گرا، میهن‌دوست و عارف مسلک قرن دهم و یازدهم هجری بود. دیوان بزرگش حاوی جلوه‌های گوناگون از درون مایه‌های شعری زیبا است. یکی از درون‌مایه‌های دلنشین، سروده‌های وطن‌دوستی وی است. وطن‌دوستی شاعر در معنای امروزی نیست بلکه بیشتر در جلوه‌های کهن است. طالب وطن‌دوستی خویش را در پنج جلوه نشان می‌دهد. وی با ذکر نام آمل در سروده‌های خویش در کنار بلبل و عندلیب، نشان از تعلق به وطن اصلی و بومی و اقلیمی خود دارد و گاه با ذکر نام ایران و اساطیر کهن ایرانی و بیان آداب و روسم ایرانی سعی در بیان تعلق خویش به ایران به عنوان وطن ملی و بزرگ دارد و گاه به وطنی عرفانی و علوی دل می‌بندد و گاه از سر عشق به وطن با قهر کودکانه روی می‌آورد و نگارنده آن را بی‌وطنی ناشی از سرخوردگی از حوادث ناگوار وطن می‌نامد که نمادی از عشق مفرط شاعر به وطن است و دیگر جلوه آن بیان ناله و حنین به وطنی است که سال‌ها از آن دور شده بود.

پیشنهاد:

ضمن نامگذاری میدان و دانشگاهی به نام طالب آملی، وجود انجمن علمی به نام طالب آملی در جهت بررسی اندیشه‌های این شاعر فرا ملی، امری ضروری و شایسته است.

منابـــع و مـآخـــذ:

۱. قرآن مجید
۲. احمدی، احمد، (۱۳۷۱)، مناقب علوی در شعر فارسی، قدس رضوی، چاپ دوم
۳. پاشنگ، مصطفی، فرهنگ واژه‌های پارسی، بیتا.
٤. بلیع، عبدالحکیم، (۱۹۸۰)، حرکه التجددالشعری، مصر، الهیئه المصریه.
۵. حجتی کرمانی، محمد جواد، چاپ اول، کانون انتشارات، تهران.
٦. آملی، طالب، (۱۳٤٦)، دیوان، تصحیح طاهری شهاب، انتشارات سنایی.
۷. دهخدا، علی‌آکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، زیر نظر دکتر معین و شـهیدی، دانـشگاه تهران، چاپ دوم.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۲)، تلقی قدما از وطن، مجله الفبا، ۱۳۵۲.
۹. گودرزی، فرامرز، (۱۳۸۲)، شاعر هنرمند طالب‌آملی، چاپ ارشاد اسلامی، اول
۱۰. فردوسی، الوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه، امیرکبیر، چاپ یازدهم.
۱۱. فلسفی، نصرالله، وطن دوستی فردوسی، مجله مهر.
۱۲. مراغه‌ای زین‌العابیدین، (۱۳۵۲)، سیاحت‌نامه، حواشی باقرمومنی، چـاپ دوم، تهران اندیشه.
۱۳. یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۷۵)، چون سبوی تشنه، چاپ دوم، تهران، جامی، ۱۳۷۵.
١٤. نظامی، دیوان و کلیات نظامی، امیرکبیر، چاپ هشتم.
۱۵. همایون تکمیل، ناصر، (۱۳۵۹)، میهن دوسـتی در ایـران، چـاپ اول، تهـران استقلال، ۱۳۵۹.
١٦. همدانی، عین‌القضاه، شکوی الغریب، بیتا.

طالب آملی و بیدل دهلوی
(بررسی تأثیر ویژگی‌های هنری شعر طالب آملی بر سروده‌های بیدل دهلوی)

دکتر نورعلی نورزاد[۱]

چکیده

طالب آملی در شمار سخنوران معروف سبک هندی قرار دارد که با ظهور بخشیدن شگردهای تازه هنری در قلمرو شعر و پدید آوردن مهم‌ترین ویژگی‌های سبک معروف به «سبک اصفهانی» یا «سبک هندی» به عنوان یکی از پیشروان این سبک ادبی پذیرفته شده است. منزلت هنری طالب در شعر به حدّی رفعت دریافته که او ناوابسته به فرصت کوتاه زندگانی تا به مقام ملک‌الشعرای رسیده، شعر و شاخصه‌های هنری آن از جانب پساوندنش استقبال شایانی یافته است. در این مقاله اهتمام بر آن است که راجع به تأثیر پدیده‌های هنری اشعار طالب آملی بر نماینده معروف سبک هندی میرزا بیدل دهلوی و استقبال تجددگرایانه فیضان هنر شاعری طالب از جانب این سخنور ممتاز بحث شود.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، بیدل دهلوی، هنر شاعری، سبک هندی، واژه سازی و تعبیرآفرینی

---

۱. استاد دانشگاه دولتی خجند تاجیکستان

مقدمه

طالب آملی از بزرگترین سخنوران سبک هندی محسوب می‌شود، که با حضور خویش در قلمرو ادبیات فارسی در آفرینش بهترین پدیده‌های هنری شعر، به ویژه ویژگی‌های این سبک معتبر شعر فارسی، نقش مؤثر دارد. هنوز به روزگارش امیر وقت جهانگیرخان در «توزوک» خویش در وجه برگزیدن طالب به مقام ملک‌الشّعرای دربار او برای طالب اعتبار خاصه‌ای را قائل شده نوشته بود: «در این تاریخ طالب آملی به خطاب ملک‌الشّعرایی خلعت امتیاز پوشیده. اصل او از آمل است، یک چند با اعتمادالدوله می‌بود، چون رتبه سخنش از همگان در گذشت، در سلک شعرای پایتخت منتظم گشت». (نعمانی، ۱۳۳٦: ۱٤۹) شبلی نعمانی با نقل این سخن جهانگیر در مورد طالب آملی نتیجه‌ای که می‌گیرد همین دلیل به بزرگی او کافی است، که از میان شعرای زیاد عصر خود به مقام ملک‌الشّعرای دربار جهانگیر برگزیده شد و این در حالی‌ست که جهانگیر به قول شبلی باید دانست که هر یک از فرمانروایان سلسله‌ی تیموری سخن فهم و آشنا به رموز سخن بوده‌اند، لیکن جهانگیر در این فن استاد و مهارتی به سزا داشته است. (همان: ۱۳۹)

شهرت طالب آملی در ایّام زندگانی‌اش نه تنها در ایران و هند منتشر بود، بلکه شعرای فرارودان نیز او را با ارادت و بزرگی و نصرت و حتّی مقام استادی یاد کرده‌اند، که این امر به شکوه و نصرتش در این قلمرو ادب فارسی اشارت می‌کند. شوکت بخارایی از پیش‌کسوتان سبک هندی در فرارودان و از هم‌عصران این شاعر بزرگ، چراغ طبع خویش را روشن از خاک طالب آمل می‌داند:

خواست تا روشن کند شوکت چراغ طبع را
روغن معنی ز خاک طالب آمل کشید

(شوکت بخارایی، ۱۹۸٦: ۱٤٦)

از این بیت روشن می‌گردد، که شوکت خود را از ارادتمندان طالب در سرودن غزل می‌شمارد و مقام استادی شاعر را در ایّام خود اعتراف می‌کند.

مرور به اشعار این شاعر صاحب‌نام، خاصه غزلیات وی آشکار می‌سازد که در ظهور مهم‌ترین شاخصه‌های هنری سبک هندی اولویّت را صاحب است و به علّت کمتر تحقیق شدن میراث ادبی شاعر چنین ابتکارهای ادبی وی ناشناخته مانده است. محقّق ایرانی حسین حسن‌پور آلاشتی درست قید می‌کند که هرچند زبان شعر طالب آملی ادامه زبان عرفی و ظهوری ترشیزی است، امّا هم به لحاظ زبانی و هم بیانی می‌توان تازگی‌هایی در آن یافت. طالب در واقع در میان دو جریان عمده شعر عصر صفوی شاخه هندوستانی سبک هندی و شاخه ایرانی آن قرار دارد. فهم زبان شعر طالب در درک بهتر زبان شاخه هندوستانی بسیار مؤثر تواند بود (حسن‌پور، ۱۳۷٤، ۱۲۷).

این پژوهشگر به جایگاه ویژه طالب در شعر فارسی‌زبان هند و تأثیرگذاری‌اش به شعرای مابعد خود در این قلمرو اشارت نموده، می‌نویسد که اهمیت و تأثیر طالب چنان است، گویی زبان غزل شاخه هندوستانی همان زبان غزل طالب است که بسیار پیچیدتر و انتزاعی‌تر شده و بسامد ترکیبات تازه خاص و پارادوکسی آن در کنار حس‌آمیزی افزونی چشم‌گیرتر یافته است (همان). به این وجه است که تأثیر هنر شاعری طالب را به دیگر سخنوران سبک هندی بعد از وی روشن‌تر می‌توان احساس نمود. جهت آشنایی بیشتر به ویژگی‌های هنری شعر طالب آملی و تأثیر او به شاعران سبک هندی این‌جا بحثی درباره تأثیر جنبه‌های هنری اشعار طالب آملی بر بیدل دهلوی و ابتکارهای بدیعی ابوالمعانی بر مبنای این اثرپردازی اظهار نظر خواهد شد.

حضور طالب آملی در قلمرو ادبیات فارسی به روزگاری اتّفاق افتاده است که سبک هندی تمایل به اوج و شکوه داشت. هرچند این شاعر معروف با نمایندگان برجسته این سبک ادبی در یک قرن زیسته‌اند، امّا از لحاظ قدمت تاریخی طالب پیشتر از صائب و بیدل، برین سخنوران معروف سبک هندی، به سر می‌برد. مثلاً،

ایّامی، که صائب به دنیا آمده بود. طالب ۲۳ سال داشته و زمان تولـد بیـدل او بـه سن ٤١ سالگی رسید و به هنگام ٦ سالگی وی از عالم چـشم پوشـیده اسـت. بـا تکیه به این اسناد تاریخی و مرور بر اشـعار طالـب آملـی مـی‌تـوان در نخـستین مرحله بیان ملاحظات خویش حدس زد که این شاعر معتبر از پیش‌کسوتان سبک هندی محسوب می‌شود و نفوذ ویژگی‌های این سبک واقعیت این اندیـشه را بـه ثبوت می‌رسانند.

اولویّت طالب را در تظاهر سبک نو ادبی، با نـام سـبک هنـدی یـا اسـلوب تـازه برخی از پژوهشگران نیز اعتراف نموده‌اند. ذبیح‌الله صفا بر مبنای تحلیـل نظـرات تذکره‌نگاران ایّام طالب و مابعد وی معتقد است که طالب به سبب تأثیری کـه در تحوّل سبک شعر دوران صفوی دارد، شاعر قابل توجّـه و تحقیقـی اسـت. او در شمار کسانی‌ست که شیوه‌ی شاعری را از آن چه دنباله‌ی سبک آغـاز سـده دهـم محسوب می‌شده، به جانب یک تحوّل سریع و تغییر قاطع بردنـد، کـه در همـان سده‌ی یازدهم به ظهور شاعرانی چون میرزا جلال اسیر و کلیم کاشانی و صـائب تبریزی انجامید (صفا، ۱۳۸٦: ۱۰٦۲)

در نوبت اوّل ارادت بیدل دهلوی به طالب آملی از آن جا روشن می‌شـود کـه در مقدّمه مثنوی «محیط اعظم» خویش ابوالمعانی در شمار سخنوران نـاموری چـون هلالی، زلالی، سالک، صائب و شیدا اسم طالب آملی را نیز به زبـان مـی‌آورد کـه این نکته به تبحّر این شاعر صاحب‌نظر به روزگار خویش و اعتراف جایگـاه وی از جانب میرزا بیدل اشارت دارد: «هلالی در اندیشه این سـپهر کمـال چـون مـاه نوبارکست و زلالی در تماشای این محیط اعظم به آب هستر نزدیـک. سـالک تـا طی مراتب عرفان ننماید، از جاده استفهام آن دور است و طالب تـا بـه سـرمنزل کمال نرسد، از اصول ادراک آن معذور (بیدل، ۱۹۹۳: ۲۲۹). هرچند بیدل با شیوه ایهام، واژه طالب را به کار گرفته است، امّا از عمق مطلب وی روشن می‌گردد که این جا اشارتی به طالب آملی هم دارد.

از نظر دیگر وجود غزلیات جداگانه‌ای در پیروی از طالب آملی در دیوان بیدل و استقبال شیوه‌های خاص بیان، معنی‌سازی، کاربرد شگردهای هنری اشارت به اخلاص و ارادت وی به این سخنور ممتاز می‌کند. مرور به چند نمونه از غزل‌های میرزا بیدل می‌کنیم، که در پیروی اوزان شعر طالب آملی سروده است:

طالب:

به ایما نکته می‌سنجد نمی‌دانم زبانش را
خدایا فیض الهامی که دریابم بیانش را
(طالب، ۱۹۹۳: ۱٦)

بیدل:

چه امکان است فردا عرض شوخی ناتوانش را
به گردش آورم رنگی که گردانم عنانش را
(بیدل، ۱۹۸۱: ۱٤۹)

طالب:

خدایا، بر سر ناز آر با ما کج‌کلاهان را
به سحر غمزه بر ما فتنه کن جادو نگاهان را
(طالب، ۱۹۹۳: ۱۷)

بیدل:

الها پاره‌ای تمکین رم وحشی‌نگاهان را
به قدر آرزوی ما شکست کج‌کلاهان را
(بیدل،۱۹۸۱: ۹۳)

طالب:

به تن بویا کند گل‌های تصویر نهالی را
به پا در جنبش آرد خفتگان نقش قالی را
(طالب، ۱۹۹۳ : ۲۸)

بیدل:

گه از موی میان شهرت دهد نازک‌خیالی را
گهی از چین ابر و سکته خواند بیت عالی را
(بیدل، ۱۹۸۱ : ۱۱۳)

در دیوان طالب آملی غزلی با مطلع زیرین جای دارد، که با یـک نـوع شـیوایی و موسیقی جالب صدا داده است:

چه خوش بالیده‌ای ای نخل بر بالیدنت نازم
به گل چیدن سری داری سر گل چیدنت نازم

(طالب، ...... : ۲۵۵)

میرزا بیدل با شناخت همـین جـذّابیّت آهنـگ ایـن غـزل آن را اسـتقبال کـرده و هرچند سروده‌ی ابوالمعانی در چهار بیت جمع‌بـست شـده اسـت، امّـا از همـین صورت مختصر آن روشن و هویداست که آهنگ و نزاکت غزل طالب چه تأثیری به غزل بیدل گذاشته است:

ز رنگ ناز چون گل بزم عشرت چیدنت نازم
چو شمع از شوخـی برق نگه بالیدنت نازم
ز خاموشـی به هـم پیچیـده‌ی شـور قیـامت را
به جیب غنچه طوفان‌های گل دزدیدنت نازم
نبـود این دشت ای پـای تمنّـا قابل جـولان
به رنگ اشـک در اوّل قـدم لغـزیدنت نازم
همه لطفی و از حال من بیدل نه‌ای غافل
نظـر پوشیـده سوی خاکساران دیدنت نازم

(۷، ۱۰۸۷)

تأثیر غزل طالب بر سروده‌ی بیدل از چند جهت دیگر هویداست. در نظر اوّل این غزل به ردیفی ایجاد [سروده] شده است که در برابر جذّاب و روشـن بـودن، در شمول ردیف‌هـای نـادر در ادبیـات فارسـی قـرار دارد. از نظـر دیگـر، بیـدل بـا فیض‌گیری از روش ایجاد طالب در مطلـع غـزل بـا عـوض کـردن جـای همـان کلماتی را برای قافیه برگزیده است که طالب هم در بیـت نخـست غـزلش آورده است، یعنی در اوّل هر دو غزل هم کلمه‌های «چیدن» و «بالیدن» قافیـه شـده‌انـد. تنها بیدل برعکس طالب نخست چیدن و پس آن بالیدن را آورده است.

امّا تأکید نکته‌ای دیگر هم جایز است که بیدل با این که غزلی کوتاه در جواب غزل طالب سروده است، تنها در بیت اوّل واژگان قافیه‌ی ای طالب را تکرار کرده است. در سه بیت دیگر کلمات «دزدیدن»، «لغزیدن» و «دیدن» را برای ساختمان قافیه به کار گرفته است که در غزل طالب جای ندارند و این روش بیدل به کوشش‌های او در استقبال تجددگرایانه‌اش در شعر اشارت می‌کند.

یادآور باید شد که اهتمام بیدل در استقبال شعر و اندیشه و روش طالب به صورت تازه هم نوعی به ابتکارهای این شاعر در تلاش نوگرایی و تلاش‌هایش در ظهور «روش تازه» پیوند معنوی دارد امر اعتراف شده است که طالب آملی از اوّلین تجددگرایان در قلمرو سبک هندی است و برابر نوپردازی تمایل خیال‌بافی می‌کند که این ویژگی هم پس از آن به حکم مختصات ویژه اشعار بیدل دهلوی شناخته می‌شود. ذبیح‌الله صفا بر تصدیق این ملاحظات آورده است که هوش سرشار و فطرت و نظرات عالیه استعداد خداداد طالب همان قدر که او را شاعر بسیار زودرس ساخت، به همان اندازه هم به وی فرصت نوآوری داد و او خود با این تجدد در لفظ و معنی واقف بود و «اختراع سخن‌های خوش قماش» را مرهون «خیال‌بافی» خود می‌دانست و به «روش تازه‌اش» که آن را از همه روش‌ها تازه‌تر می‌شمرد، مغرور بود...»(صفا، ١٣٨٦: ١٠٦٢-١٠٦٣) صفا حتّی معترف است که قریحه خداداد وی [طالب] را از تنگناهای خیال‌بندی و مضمون افرینی غالباً کامیاب بیرون می‌آورد» (همان).

خود طالب آملی موارد زیادی در اشعارش به خیال‌بافی و روش تازه خویش اشارت دارد، که سرچشمه ظهور نظر فوق را تأیید می‌کنند. از جمله فرموده:

طالب از هر روشی شیوه‌ی ما تازه‌تر است
روش ماست، کز آن تازه‌تری نیست پدید
(طالب، ١٣٤٦: ٤٥٧، بیت: ١٠٢٢٣)

به خاک «عرضی» اگر طالب این خواند
ز تربتش همه گل‌های آفرین روید
(ص ٤٥٤، بیت ١٠١٦٣)

حتّی جلوه‌ی روش تازه در کلام طالب به حدّی است که او خود را مخترع این شیوه‌ی نگارش جدید می‌شمارد:

طالب عندلیب زمزمه‌ایم   روش تازه آفریده‌ی ماست
هرکه را عقد گوهری است به چنگ   غزل ماست یا قصیده‌ی ماست

(طالب، ٤٦: ٦٦٣، بیت ١٤٠٦٥)

و گرایش خود را به خیال‌بافی، نوعی اختراع سخن‌های خوش‌قماش معنی‌داد می‌کند:

خیال‌بافی از آن پیشه کرده‌ایم طالب
که اختراع سخن‌های خوش قماش کنیم

میرزا بیدل هم در این مورد اعتقادمند به روش تازه‌گرایی دارد و هم در نوگویی و نوجویی و هم خیال‌بافی در شعر راه طالب را ادامه می‌دهد. تأکید «تجددی لباس خیال» خود از جانب بیدل پیوندی میان نظرات ادبی وی و طالب ایجاد کرده:

بیدل تجددی است لباس خیال من   گر صد هزار سال برآیم کهن نیم

منزلت خاص و پیش‌کسوتی طالب را در طرز تازه پساوندانش هم اعتراف کرده‌اند. حتّی صائب تبریزی، که از بنیادگذاران سبک هندی محسوب می‌شود، قسم می‌خورد که جای طالب آملی در طرز تازه در اصفهان پیداست:

به طرز تازه قسم یاد می‌کنم صائب
«که جایی طالب آمل در اصفهان پیداست»

تأکید «در اصفهان پیداست» خود اشارتی صریح بر آن است، که صائب با مقامی که دارد، اولویت و نقش گسترده طالب را در ره‌گذار سبک هندی و تحوّل جنبه‌های هنری آن، که نام سبک اصفهانی را هم دارد، ارج می‌گذارد.

مطلب دیگری که میان بیدل دهلوی و طالب آملی پیوند معنوی ایجاد می‌کند، مشترکات اعتقاد و ارادت هر دو شاعر به سخنوران بزرگ ادبیات فارسی: سعدی و حافظ شیرازی است. ما در اشعار هر دو شاعر به ابیاتی مواجه می‌شویم که

تجلّی‌گر نه تنها اخلاص و ارادت طالب و بیدل به این دو سخنور هستند، بلکه برداشت فیضان افزون فکری هر دو را از کلام سعدی و حافظ بازتاب می‌بخشد. طالب در یک بیت خود را شاگرد سعدی شیرازی می‌شمارد که به جان در احترام حافظ شیرازی تلاش ورزیده است:

ز شاگردان سعدی می‌شمارم خویش را امّا
به جان در احترام حافظ شیراز می‌کوشم
(طالب، ۹۳: ۲٦۲)

بیدل هم در چند مورد به نظم و نثر قائل به سعدی است و کلام حافظ را هادی خیال خویش اعتراف می‌نماید:

- از گل و سنبل به نظم و نثر سعدی قائلم
این معانی در گلستان بیشتر دارد بهار

- بیدل کلام حافظ شد هادی خیالم
دارم امید هر دم مقصود من برآید

از مهم‌ترین ویژگی‌های هنری شعر سبک هندی اهتمام شعرا در کاربرد قافیه و ردیف‌های نادر به شمار می‌آید. شایسته‌ی تذکّر است که این ویژگی را در سبک‌های قبلی ادبی ما کمتر به مشاهده می‌گیریم. هرچند که میرزا بیدل میان شعرای دیگر سبک هندی در سامان ردیفهای نادر نفوذ بیشتری دارد، امّا مرور به پیوندهای بیدل و طالب آملی از دید ایجاد ردیف‌های نادر بازگو از آن می‌شود که در این راستا هم طالب آملی از پیش‌کسوتان محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، طالب آملی در آفرینش ردیف‌های غریب و قافیه‌های نادر به حدّی توان هنر شاعری از خود ظاهر کرده است که اغلب از نوادر شیوه‌ی کاربردی او را سخنوران مابعدش، پس از او از جمله بیدل دهلوی استقبال کرده‌اند و هم پژوهشگران این مقام و جایگاه او را در این هنرمندی اعتراف می‌کنند. هرچند به ظاهر این ردیف‌ها و قافیه‌ها ساده و مکرّر به نظر می‌رسند، امّا تلاش طالب و شاعران دیگر سبک هندی، که این طرز تازه ردیف آفرینی را تداوم بخشیده

است، پیش از همه در وسعت این مکرّرات آفریدن معانی جدید محسوب می‌شود که به آن خواهیم پرداخت. به علّت همین تنوّع معنایی در تکرار کلمات روی و قافیه است که آفریدن قوافی و ردیف‌های نادر به عنوان شاخصه‌ی هنری شعر سبک هندی برگزیده شده است. ذبیح‌الله صفا با اشاره به تکرار قافیه و ردیف در قصیده‌های طالب، نوشته است که قسمتی از این قصیده‌ها با ردیف و بعضی با قافیه‌های ساده‌تر و استعمال ردیف که طالب بدان میل وافری دارد، در نزدیک به تمام غزل‌های او نیز مشهود است. تکرار قافیه در شعر طالب به رسم هم روزگارانش بسیار دیده می‌شود» (صفا، ۱۳۸۶: ۱۰۶۵). اشارت صفا «به رسم روزگاران» طالب همان تجددگرایی است که تبادل معنایی واژگان مقفّی و مردّف در آن‌ها روشن می‌شود. به وجه ثبوت این ملاحظات به شرح و توضیح شیوه‌های کاربرد ردیف‌ها و قافیه‌ها در اشعار این دو سخنور ممتاز خواهیم پرداخت:

از واژگان پرکاربرد شعر بیدل «شکست» یا شکل مصدری آن «شکستن» است، که در سروده‌های این سخنور نامور به تحوّل معنایی دچار گردیده است. حتّی این کلمه را بیدل در چندین غزل خود به عنوان ردیف با صورت مختلف به کار گرفته است. توجّه به دیوان طالب آملی هم آشکار می‌سازد که در کنار کثرت استفاده این واژه در سروده‌های شاعران سبک هندی در چند مورد او هم به عنوان ردیف آن را به کار گرفته است. از جمله در غزل زیر، واژه‌ی شکست ردیف واقع شده آمده است:

دور فلک شکسته دلم را ز سر شکست
خردم شکسته بود از آن خردتر شکست

طالب آملی در استفاده از این واژه به حیث ردیف غزل خویش اکتفا به یک شکل آن نمی‌کند و کوشش ظهور انواع جالب و تازه آن را می‌نماید. همین شیوه‌ی تجدد در استفاده از واژه‌ی شکست در ردیف غزل در طالب بسامد جالبی دارد و به مشاهده می‌رسد که شاعر غزل دیگر خود را با ردیف «شکسته» به قلم آورده

است که افزون به تکرار آن در هر یک از موارد مردّف شدن تحوّلات معنایی واژه آشکار است:

تا کی خلد از غم به دلم خار شکسته   عمرم گذرد در ته دیوار شکسته
باری چو فلک داده شکستم تو میازار   بیرون ز مروّت بود آزار شکسته

(طالب، ۹۳: ۲۷۵)

دیگر ردیف غریبی که طالب آملی آن را با کاربرد واژه «شکست» مورد استفاده قرار داده است، «شکسته می‌مانم» است:

گه از ملال به خار شکسته می‌مانم   گه از شعف به خمار شکسته می‌مانم

(طالب، ۹۳: ۲۵۹)

میرزا بیدل هم چند غزلی با ردیف شکست سروده است، که هرچند آن‌ها بر وزن این سروده طالب ایجاد نگردیده‌اند، امّا استقبالی در اصول تجدید ردیف آفرینی غریب این شاعر به مشاهده می‌رسد:

هوس به فتنه‌ای صد انجمن نگاه شکست
ز عافیت قدحی داشتیم آه شکست

(بیدل، ۸۱: ٤٩٠)

در غزل دیگر بیدل ردیف «خواهد شکست» را انتخاب کرده است، که جزء دوم آن همان واژه شکست محسوب می‌یابد:

ناتوانی گر چنین اعضای ما خواهد شکست
استخوان در یکدیگر چون بوریا خواهد شکست

(بیدل، ۸۱: ٤٦٧)

میرزا بیدل در شیوه‌ی تجددگرایی ضمن کاربرد این واژه در آفرینش ردیف‌های غریب از شکل و انواع مختلف آن سود می‌برد نمونه‌ی دیگر آن با استفاده از صورت «نشکستن»:

صفا گل کرده‌ای تا کی غبار رنگ نشکستن
تحیر دارد از مینا طلسم سنگ نشکستن

بیدل در غزل دیگری با کاربرد ریشه‌ی شکست در شکل شکستی در چند بیت، قافیه ساخته است که ابیاتی از آن غزل بدین صورت ظهور کرده‌اند:

در پرده هر رنگ کمین کرده شکستی　　داده است قضا کارگه شیشه به مستی
بر نقش خیال تو و من بسته شکستی　　از هر دو جهان آن طرف آیینه بستی
خجلت‌کش نومیدیم از هستی موهوم　　کاو آن قدرم رنگ که آرد به شکستی

چنان که گفته آمد، در این جا ویژگی خاصه ردیف‌آفرینی در سبک هندی روشن می‌گردد که آن تکرار معنایی نداشتن مردّفات محسوب می‌شود، طالب و هم بیدل در صورت و معنا به تحوّل معنایی ردیف تلاش دارند، که از این لحاظ هم پیشگام بودن طالب در کاربرد ویژگی‌های هنری سبک هندی جلوه‌گر می‌گردد. مثلاً در غزلی که بیت مطلع آن پیش‌تر یاد شد به عنوان ردیف ترکیب «شکسته می‌مانم» انتخاب شده است و با استفاده از کلمه‌ی شکسته چندین عبارت آفریده است که بیش‌تر برابر تحوّلات معنایی به تبدیل مضمون خود واژه «شکسته» تأثیرگذار شده‌اند. ابیات بعدی غزل چنین است:

لشکر چه کشی بهر شکست صف دل‌ها
کافی بود از زلف تو یک تار شکسته.
خوش برسر هم ریخته صد دل ز خدنگت
پیکان خم آورده و سوفار شکسته.
لعلت شکنند گوهر گفتار تو از ناز
من بندهٔ آن شیوه‌ی گفتار شکسته.
تا از کفم آن سیب ذقن رفته به رخسار
خون جگرم ریخته چون نار شکسته.
گرمیم ز هنگامه شد و رونقم از کار
چون مجلس افسرده و بازار شکسته.
شاهین دل طالب از آن صیدگه ناز
باز آمده با چنگل و منقار شکسته
(طالب، ۹۳: ۲۷۵)

در این جا و در موارد دیگری از غزل‌های طالب ما به تعبیرهای «خـار شکـسته»، «خمار شکسته»، «کار شکسته»، «نار شکسته»، «عذار شکـسته»، «منقـار شکـسته»، «گفتار شکسته» و ... برخورد می‌کنیم که هر یک صورت کنایه‌ای در غـزل طالـب کسب کرده‌اند و دچار تغییر معنایی شده‌اند:

خار شکسته: خار پاره شده، قسمت گردیده، که خلیدن آن اثـر بیـشتر بـه جـسم انسان رساند.

خمار شکسته: عبارات معمول به آرزو رسیدن را دارد

کار شکسته: کار بی‌رونق و بی‌بر آورند.

نار شکسته: اناری که هنگام پختن می‌کفد و در واقع ترکیب زیبای شاعرانه‌ای هم هست که از آن طالب جای دیگر نیز استفاده کرده است:

گفتار شکسته: سخن کنده کنده، که بر اثر نفوذ انفعال و نـاز معـشوق بـا نزاکتـی خاص صدا دهد.

از این جا هویداست، که طالب در کلّیـه مـوارد بـه تحـوّلات معنـایی در کـاربرد ردیف‌های تکراری توجّه می‌کند که همین شیوه جالـب هنـری را بیـدل هـم بـا شایستگی ادامه داده است. از نمونه‌های آورده بر انواع ردیف‌های بیدل با کـاربرد واژه‌ی شکستن این تحوّلات معنایی آشکار مـی‌گـردد. غـزل دیگـری از بیـدل را مرور می‌کنیم که با ردیف «شکستم» سرود و در اغلب ابیات تحـوّل معنـایی واژه در اثر پیوند آن با کلمه‌ی قافیه آشکار است:

شب جوش بهاری به دل تنگ شکستم — گل چید خیال تو و من رنگ شکستم
مژگان به هم آوردم و رفتم به خیـالت — پرهیز تماشا به چه نیـرنگ شکستم
خلوت‌کده غنچه طـرب‌گاه بهـار است — در یاد خود را به دل تنـگ شکستم
هر ذرّه به کیفیّت دل مست خروشی است — این شیشه ندانم به چه آهنگ شکستم
بی‌برگی‌ام از کلفت افسـرده‌دلـی‌هاست — دستی که ندارم ته این سنگ شکستم
آخـــر بـه در یـــأس زدم حلقـه پیـری — فریاد که بی چنگ شد و چنگ شکستم
خون گشتن دل باعث واماندگی‌ام بود — تا آیینـه‌ای در قـدم لنـگ شکستم

گرد هوسی چند نشاندم به تغافل — کونین صفی بود که بی‌جنگ شکستم
شبگیر سرشک آن همه کوشش نپسندد — در لغزش پا منزل و فرسنگ شکستم
از شش جهتم گرد سحر آیینه‌دار است — چون شمع چه گویم چه‌قدر رنگ شکستم
خون در جگر از شیشه خالی نتوان کرد — بی‌درد دلی داشتم از ننگ شکستم
بیدل نکشیدم الم هرز نگاهی — آیینه راحت کرده رنگ شکستم

(بیدل، ۸۱: ۹۴۵)

در غزل بیدل ردیف «شکستم» با کلماتی چون رنگ و ننگ و سنگ، فرهنگ و امثال این پیوند یافته، تحوّلات معنایی دارد. به ترکیب و عبارات درآمدن واژه «شکستم» تکرار معنایی آن را همچون ردیف غزل تأمین نموده است. از جمله: ننگ شکستن: از بهر آبرو و اعتبار دنیایی گذشتن، رنگ شکستن: از حالتی به حالت دیگر گذشتن، ره و فرسنگ شکستن: فاصله را طی کردن، بی‌جنگ شکستن: بدون جنگ و جدال تسخیر کردن، به خود تابع کردن و امثال این به کار رفته‌اند که هر یکی تجددی را در تحوّلات معنایی کلمه شکستن در شعر بیدل به ثبوت می‌رسانند.

جالب آن است که در بیت پنجم بیدل مصرع دوم «دستی، که ندارم ته این سنگ شکستم». این مصرع بر اساس ترکیب معمولی مردمی که، دست زیر سنگ ماندن «یا دست زیر سنگ بودن» ساخته شده است که معنی عاجز ماندن در پیش کاری یا از وجه ناداری کاری انجام داده نتوانستن را افاده می‌کند. بیدل با کاربرد این ترکیب مستعمَل در گویش تاجیکی نوعی پارادوکس به آن بخشیده و تحوّل معنایی را هم به این ترکیب و هم به واژه شکستن عطا کرده است. اگر در گفتار مردم «دست زیر سنگ بودن» ذکر شود، بیدل می‌گوید که من همان دست زیر سنگ نداشته‌ام را هم شکستم. با تأکید به این که در مصرع اوّل شاعر واژه «بی‌برگیم» را به معنی ناداری، بی‌حاصلی، فقر استفاده کرده است، این جا «دست زیر سنگ نداشته» معنی ناداری و نادارتر از ناداری است که از درجه‌ی ترکیب مردم بالاتر است. به عبارات دیگر، اگر دست زیر سنگ در گفتار مردمی درجه‌ی اوّل ناتوانی است، بیدل تأکید می‌کند که بی‌برگی من به حدّی است که من حتّی

دست زیر سنگ نداشته‌ام را شکستم. همین صورت بیان مطلب در این بیت نوعی تصویر پارادوکسی ایجاد کرده است و با اقتضای مطلب، بیت، واژه شکستن هم معنی در اوج فقر و ناداری ماندن را افاده می‌کند.

چنین شیوه‌ی کاربرد ردیف‌ها با فعل «نشستن» هم در اشعار هر دو شاعر به مشاهده می‌رسد. در دیوان طالب آملی چند غزلی جای دارد که با ردیف «نشسته‌ایم» به قلم آمده است که با آوردن مطلع آن‌ها اکتفا می‌کنیم:

از غم چو زخم‌خورده پلنگی نشسته‌ایم   چون تیغ کوه بر سر سنگی نشسته‌ایم

(طالب، ۹۳: ۲۵٤)

در هر سری چو نشئه سودا نشسته‌ایم   در هر دلی چو داغ تمنّا نشسته‌ایم

(طالب، ٤٦: ۷٦۱: بیت ۱۵۸۸٤)

ما در کنار سبزه و سنبل نشسته‌ایم   شبنم نیم و بر ورق گل نشسته‌ایم

(طالب، ۱۳٤٦: ۷۳۹: بیت ۱۵٤۷۵)

هرچند غزل بیدل با قافیه‌ی دیگر سروده شده است، امّا ردیف آن هم مشابه به ردیف غزل‌های مورد نظر طالب آملی به صورت «شکسته‌ایم» جلوه‌گر است که نوعی استقبال ابولمعانی را از چنین شیوه‌ی کاربردی ردیف‌های طالب به ثبوت می‌رساند:

چون سبحه یک دو روز که با هم نشسته‌ایم

از یکدیگر گسسته فراهم نشسته‌ایم

(بیدل، ۸۱: ۱۰٤۳)

توجّه به آثار سخنوران سبک هندی نکات دیگری را مربوط به ویژگی‌های هنری ایشان آشکار می‌سازد، که اغلب آنان اصالت ویژگی‌های این سبک ادبی را تجسم می‌نمایند. مهم‌ترین ویژگی سبکی که در شعر بیدل تحوّل پذیرفته، در اشعار دیگر نمایندگان این سبک کمتر تجسم دارد، کلمه‌سازی مرکّب چندجزئی محسوب می‌شود. عادتاً در شعر سخنوران دیگر واژگان مرکّب دوترکیبه به‌کار رفته‌اند. به نظر بیشتر پژوهندگان سبک هندی در شعر بیدل این شاخصه هنری تعمیم و گسترش پیدا نموده، سه یا چهارترکیبی شد که حتّی این امر باعث از یک کلمه، عبارت شدن

یک مصرع در مثنوی‌های شاعر گردید. مثلاً در مثنوی «محیط اعظم» ابیاتی است، که در آن‌ها کلمات مرکّب سه جزئی مبنی بر هنر شاعری بیدل صورت پیدا کرده‌اند. برای تأیید این نظر به دو نمونه از چنین ابیات و واژگان اشارت می‌شود:

سراپا سرافکندگی حوصله   کلاهی نگون کرده چون آبله
سپهرم سویدا نسب کوکب است   گل دامن صبح بختم شب است

در این دو بیت واژگان «سرافکندگی حوصله»، «سویدا نسب کوکب» با چنین اصول کلمه سازی مخصوص سبکی هندی سازمان یافته‌اند که بازگویی شگرد هنر شاعری بیدل در سامان چنین کلمات محسوب می‌شوند.

مطالعه دیوان طالب آملی آشکار می‌سازد که در میان شاعران سبک هندی او از نخستین نفراتی است، که این شیوه را در جریان واژسازی مرکّب در شعر کاربرد کرده است و اولویّت وی در این راستا مقامش را در این جاده هم چون یکی از پیشگامان روش مذکور واژه آفرینی معرفی می‌کند. حسین حسن‌پور آلاشتی در بخش ترکیبات اضافی شعر طالب به ذکر چهار نمونه از اشعار طالب پرداخته است که به تأکید وی ترکیب‌سازی به گونه‌ای است که گاه سراسر مصرع را دربر می‌گیرد:

ما چشم آب داده گلزار آتشیم   ما مصیبت‌زده مرغان مشتاقیم...
ما خانه ز برقی نفس فروختگانیم   ما باد عنان کشتی سیماب متاعیم

در این چهار مصرع ما به واژگانی چون «چشم آب داده»، «مصیبت زده مرغان»، «برقی نفس فروختگان»، «باد عنان کشتی» با شیوه مزبور کلمه‌سازی سامان پیدا کرده‌اند که نظیرش در شاعران دیگر سبک هندی به مشاهده نمی‌رود و با تکیه به این نزاکت هنری شعر طالب می‌توان نتیجه گرفت که در این روش کلمه‌آفرینی بیدل از اشعار طالب آملی فیض‌ها برداشته است.

در مورد تأثیر دیگر از ویژگی‌های هنری شعر طالب، خاصه تصویرهای پارادوکسی، حس‌آمیزی، کاربرد وابسته‌های عددی نیز می‌توان نظراتی ابراز داشت، امّا به علّت این مشترَکات در اغلب شعرای سبک هندی به مشاهده می‌رسد، از بحث این موضوع فروگذاری خواهیم نمود.

نتیجه‌گیری

طالب آملی در شمار شعرای پیش‌کسوت سبک هندی قرار دارد، که نه تنها تبحّر و نصرت شعر وی مقامش را در دایره‌های خاص و عام زمانش رفعت بخشیده است، بلکه بزرگ‌ترین سخنوران پساوند وی، فیضانی از کلام و ارزش‌های هنری شعرش برداشته‌اند. میرزا بیدل دهلوی با آن شهامت و شکوهی که در قلمرو ادبیات فارسی‌زبان هند پیدا کرده بود، منزلت هنری این شاعر را قائل بوده و حتّی از روش‌های بهترین هنر شاعری وی استقبال نموده است که توضیح نمونه‌هایی از آن‌ها ملاحظات مذکور را به ثبوت می‌رساند.

پـی نـوشـت

- بیدل میرزا عبدالقادر(۱۹۹۳)، **آثار. ج.۵. مثنوی‌ها**. دوشنبه: ادیب
- حسن‌پور آلاشتی حسین(۱۳۷٤)، **طرز تازه. سبک‌شناسی غزل سبک هندی**. تهران: سخن.
- دهلویی میرزا بیدل(۱۳۸۱)، **کلیات دیوان**. با تصحیح خال‌محمّد خسته و خلیل‌الله خلیلی. با اهتمام حسین آهی. تهران: فروغی
- شوکت بخارایی(۱۹۸٦)، **نور عصر**. با اهتمام امر یزدان علی‌مردان‌اف، جابلقا داد علی شایوف، اصغر جانفدا. دوشنبه: عرفان.
- صفا ذبیح‌الله(۱۳۸٦)، **تاریخ ادبیات در ایران**.جلد ۵. تهران: فردوس..
- طالب آملی(۱۳٤٦)، **دیوان**. تصحیح سید محمد طاهری شهاب، تهران: امیرکبیر.
- طالب آملی(۱۹۹۳)، **غزلیات**. دوشنبه: ادیب.
- نعمانی. شبلی(۱۳۳٦)، **شعرالعجم**. ترجمه سیّد محمّدتقی فخرداعی گیلانی. تهران: دنیای کتاب.

زیباشناسی اشعار طالب آملی

سیده حمیرا نیک‌بخت[1]

چکیده:

در این مقاله به بررسی صور خیال در اشعار طالب آملی پرداخته می‌شود. طالب آملی یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است که از ایران به سرزمین شاعرپرور هند، پناه برده است. در این مقاله ابتدا تعریفی از تصویر ارائه شده و سپس دو عنصر اساسی بلاعت استعاره و تشبیه، در اشعار طالب بررسی می‌گردد.

یکی از ویژگی‌های شعر طالب آوردن استعاره‌های لطیف و تشبیهات تازه است که به تصویرسازی‌های دل‌انگیز شاعر رنگ ویژه‌ای بخشیده است و بیانگر آگاهی، اندیشه‌ورزی و قدرت تخیل این شاعر است.

واژگان کلیدی:

بلاغت، تصویری، طالب آملی

۱.

مقدمـه:

طالب یکی از تواناترین شاعران سبک هندی است. اشعارش پخته، لطیف و نمودار ذوق و قریحه‌ی فراوان وتازه‌جویی و نوخواهی اوست. او در کار تصویرگری یکی از شاعران مضمون آفرین ادب پارسی به شمار می‌رود. او با استعارات تاره و تشبیهات بدیع، نازک اندیشی‌های فراوان خلق کرده که گاه بسیار زیبا و مایه‌ی حیرت است. کمترین غزلی از طالب است که از تشخیص خالی باشد و تصاویر او از تشخیص مایه نگرفته باشد. اصولاً تصاویری که طالب ارائه می‌دهد غالباً تصاویری است که از نقطه‌ی دید، پیشینیان و از کتب و دواوین بازمانده‌ی ایشان فراهم آمده و گاه نمادهای قراردادی است که در نزد شاعران گذشته معمول بوده است، لیکن طالب در موارد فراوان با دیدی تازه به آن‌ها نگریسته است. باید گفت طالب زیبایی را به حدّ کمال احساس کرده و در آفرینش مضمون‌های بکر و بدیع و تشبیهات و استعاراتی که بر نازک خیالی و رقت اندیشه‌ی او دلالت دارند، قدرت شگفت‌آوری نشان داده است.

«زبان ادبی و شاعرانه، معنای خاص را در هم می‌نوردد تا از مستقیم گویی بگریزد، جانسون، یکی از نظریه پردازان نقد ادبی، می گوید: «کلماتی که زیاد آشنا باشند یا زیاد نامأنوس، در جهت عکس هدف شاعر عمل می‌کنند» بدین ترتیب می توان گفت شعر دارای شیوه‌ای بیانی از آن خود است و در زبان شاعرانه‌ی شعر، تنها در شکل منحصرری که در آن بیان می‌شود عینیت می‌یابد.»(هوف، ۱۳۶۵: ۱۱۴)

«شکل ذهنی شعر عبارت است از فضای عاطفی، شاعرانه و خیال‌انگیز، که هم القای معنی شود و همه مایه‌ی تحریک و تهییج نفوس، و «صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه» از مهم‌ترین عوامل ایجاد کننده‌ی شکل ذهنی شاعر است. به‌طوری که اگر آن را از شعر بگیریم شعر به نثر ساده تبدیل می‌شود.» (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۷۸)

«این هوشمندی شاعرانه است که به یاری انواع عناصر تصویری و تخیلی به واژه زندگی می‌بخشد و توجه خواننده را به سوی ساختار زبـانی هنرمنـدانی در شـعر جلب می‌کند. برای شاعر، سرودن شعر «تسخیر» جهان به کمـک واژه هاسـت. از نظر شـاعر، واژه زنـدگی و حرکـت دارد و شـاعر، واژه را براسـاس کارکردهـای زیبایی شناختی و معنایی و توانایی‌های زیبایی گزینی خـود انتخـاب مـی‌کنـد نـه صرفاً براساس اصول و قواعد معین.» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۹: ۳٦)

تصویرهای شعری معنی شعر را تقویت می‌کند و بـر قـدرت تـأثیر حـسی شـعر می‌افزاید. در سبک هندی، تخیل شاعر به سوی تصاویر چند بعدی و تو در تـو و بازی‌های نازک خیالی در شعر حرکت می‌کند. این نازک خیالی‌های دور از ذهـن، مبالغه‌ها، تراکم تصاویر خیال‌انگیز، تصویرهای شگفت را در شعر موجب می‌شود که شکلی انتراغی و پیچیده به شعر می‌دهد.

مسبک هندی خیال‌پردازی‌های دور و دراز، رنگ‌آمیزی واژگان، خلق استعاره‌های نو، آفرینش ترکیب‌های انتزاعی و تجریدی، اسـتفاده از مـضامین مـردم کوچـه و بـازار و نیـز اندیـشه‌هـای باریـک را سـرلوحه‌ی کـار خـود قـرار داد و دل‌هـای بـی‌شـماری را بـه ویـژه در شـبه قـاره‌ی هنـد و پاکـستان تـسخیر کـرد.» (قنبری،۱۳۸۳:۵۰)

استعاره

«استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه‌ی زبـان هنـری است و دیگر از آن بیشتر نمی‌توان رفت. استعاره کارامدترین ابـزار تخییـل و بـه اصطلاح ابراز نقاشی است.» (شمسیا، ۱۳۸۱: ۱٥٤)

استعاره در واقع تصویری است که اگرچه ابتدا به صورت تـشبیه در ذهـن شـاعر بوده است. اما تنها یکی از دو رکن تشبیه در سخن حضور می‌یابد و رکـن دیگـر را خواننده به کمک شباهت‌های قابل حدس که در بحث استعاره «علاقه» نامیـده می‌شود و از حال و هوا و زیمنه‌ی سخن، می‌تواند دریابد. هرچه وجه شباهتی که

شاعر میان مشبه و مشبّه به سافته ظریف‌تر و دیریاب‌تر باشد، کشف معنی مستلزم تلاش ذهنی بیشتری خواهد بود.

طالب آملی در اشعارش بسیار از این صنعت بهره گرفته و اصلی‌ترین عنصر سبک غزل او همین استعاره است. توجه خالص طالب بهاستعاره مخصوص شعرای هم عصر او نیست بلکه شاخصه‌ی سبکی در شعرای قبل او هم دیده می‌شود.

«سبکی که طالب پرچمدار آن است سرشار است از استعارات دور و نزدیک، هم از آن روی که استعارات غریب و دور از ذهن از مصالح سبک هندی به‌شمار می‌رود. طالب خود می‌گوید:

سخن که نیست در او استعاره، نیست ملاحت
نمک ندارد شعری که استعاره ندارد
بدیهه شاهد صدق است فی مطایبه طالب
که صاحب سخن از استعاره چاره ندارد

در آویختن به استعارات شگفت‌آور آن چنان است که مؤلف مجمع‌النفایس او را «حاکم نمک‌سار استعاره» نام نهاده است.» (قنبری، ۱۳۸۳: ۵۳)

بخش عمده‌ی استعاره‌های او ذهنی و تجریدی است، این استعاره به خودی خود مبهم است و هنگامی که صفتی به ان اضافه می‌شود بر مقدار پیچیدگی ان افزوده می‌گردد. خصوصاً این که شاعر از ترکیبات زبانی بسیار در شعرش بهره گرفته و به انتزاع و ابهام در شعرش منجر شده است.

گذشته از استعاره‌های ذهنی و انتزاعی که خاص این دوره استاستعاراتی در شعر طالب دیده می‌شود که به سبب پیوند بعید و دور از ذهن میان دو سری تصویر، فهمشان چندان ساده نیست. گویی اساساً شباهتی در میان نیست و امکان جدولی کلمات موجب خلق چنین استعاره‌هایی شده است. مانند:

جبهه‌ی دیده (۲۸۷) غبار دامن زلف (۲۷۷) چشم هوا، زلف صبا (۵۹۷) ناخن نغمه (۲۷۶) گوشه‌ی ابروی گره (۶۲۸) بوی دود مژگان (۱۲٤۶)

این گونه استعارات که اندیشه و تفکری و رای آن وجود ندارد، تردید معنـایی در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد و او را در پی یافتن حقیقـت در فـضای فکـری شـاعر معلق می‌سازد.

و نیز بخش عمده و درصد بسیار بالای غمـوض شـعری طالـب از اسـتعاره‌هـای تجریدی او، که شاخص‌ترین نوع استعاره‌های طالب است، ناشی می‌شود. اسـتاره مکنیه‌ی ذهنی به خودی خود مبهم و به زبان شعرای سبک هندی منازک» اسـت. اما وقتی صفت و یا صفات منتزع چندی به آن اضافه می‌شود بر مقدار غموض و پیچیدگی ان افزوده می‌گردد. خصوصاً که شاعر به جهـت میـل شـدید بـه نظـام ترکیبی زبان، استعاره‌های چندی را با یکدیگر و یا با تشبیه فشرده ترکیب می‌کنـد که انتزاع و ابهام به نهایت افزایش می‌یابد.

نرگس چشم داغ (٥٤٥) جبهه‌ی صبح طـرب (٢٢٤) خـوی قطـره‌هـای جبهـه‌ی نورانی خیال (٦٥٨) میزان غموض این استعاره‌ها به نوع و تعداد اجزاء متشکله‌ی آن بستگی دارد. هرچه براجزای ترکیب افزوده شود معنی غامض‌تر و سـاخت آن در هم تنیده‌تر می‌گردد.

هرچند شاعر در یک مصراع از چند استعاره اسمی و فعلی استفاده می‌کنـد امـا از رهگذر ترکیب آن دو است که تصویر اصلی و نهایی شکل می‌گیرد.

طوفان تراود از بن هر موی انتعاش (٦٢٨)

رنگ ترانه بر رخ بانگ هزار سوختم (٦٨١)

صد شکرزار در اغوش تبسم دارم (٤١٩)

مرغوله ریز کن سر زلف ترانه را (٢٢١)

کاربرد استعاره‌ی تبعیه (استعاره در فعل) نیز در اشعار طالب قابل مشاهده اسـت. در این استعاره کاربرد فعل به‌گونه‌ای است که از معنی قاموسی خود خارج شـده و مفهومی مجازی به حخود می‌گیرد. اولین بار عرفی شیرازی این شگرد را تا حد یک شاخصه‌ی سبکی چـشمگیر در غـزل‌هـای خـود بـه‌ار گرفتـه اسـت. امـا در غزل‌های طالب هم دفعات تکرار و بـسامد آن بیـشتر اسـت و هـم تعـداد افعـال

بیشتری در چنینبافتی به کار رفته ایت. بخشی از غموض و ابهام شعر طالب ناشی از این صورت بیان است.

نمونه‌هایی از استعاره‌های فعلی غزل‌های طالب:

گل تراویدن (۸۱۱) تبسم تراویدن (٤۱۱) آشوب خمار شکستن (۷۸۷) رنگ شکستن (۳۲۷) ناز باریدن (۳۱۷) عجز باریدن (۳۱۸) حرف چکیدن (۲۲۲) حسرت چکیدن (۸۱۰).

در بسیاری از این استعاره‌ها شاعر از نوآوری خود بیشترین بهره را گرفته است و به آفرینش تازه‌ای دست زده است. از جمله هنجارشکنی‌هایی ازین دست، آوردن فعل‌هایی است که از هنجار طبیعی و منطقی زبان خارج است. به تعبیر دیگر، ایراد افعال در زنجیره‌ی کلام به گونه‌ای است که به طور طبیعی چنین هم‌نشینی‌ای صورت نمی‌گیرد.

اوصاف طبیعت نیز در شعر طالب اوصافی دقیق و زنده است و همین امر سبب شده که جان کلام طالب پرهیاهو شود. اصولاً تصاویری که طالب ارائه می‌دهد نمادهای قراردادی است که در نزد شاعران گذشته نیز معمول بوده است و در کتب پیشینیان دیده می‌شود اما در بسیاری جاها طالب به ذات اشیاء نفوذ می‌کند و آن را در هیأتی شاعرانه می‌بیند و با دیدی تازه به آن‌ها می‌نگرد.

لب دلم به شراب کرشمه معتاد است
چنان که دیده‌ی زخمم به توتیای نمک (۶۵۲)
زلف صبا به خون گل ارغوان افتاد (٤۰۵)

تشخیص:

تشخیص که نوعی کاربرد مجازی زبان است از صورت‌های برجسته‌ی صورخیال در دیوان طالب است. بنابراین به طور طبیعی آن چنان با محیط پیوند خورده که همه چیز در آن جان دارند و این مسئله باعث شده جان کلام پرهیاهو و تأثیرگذار باشد.

«این صنعت عبارت است از دادن صفات انسانی به یک حیوان، یک شیء و یا یک مفهوم. تشخیص در واقع، زیرگونه‌ای از استعاره است؛ مقایسه‌ای است تلویحی که در آن اصطلاح مجازی مقایسه، همواره یک موجود انسانی است.»(پرین، ۱۳۷۳: ٤٥١)

اگرچه تشخیص در تمام ادوار شعر فارسی نمود داشته اما میزان بهره‌گیری از آن متفاوت بوده و تصاویری که شاعر به کمک تشخیص خلق می‌کرده به لحاظ سادگی و پیچیدگی با دیگر شاعران متفاوت بوده است. طالب سهم عمده‌ای در افزایش بسامد تشخیص و پیچیده سازی آن و انتزاعی کردن آن داشته است و کمتر غزلی از او می‌توان یافت که از این آرایه خالی باشد.

استفاده‌ی زیاد از تشخیص می‌تواند نشانگر روح سرکش، ناآرام و پویای شاعر باشد.

مرگ جان می‌دهد از حسرت افسردن ما
گور لب می‌مکد از چاشنی مردن ما (۲۳۵)

چشم از تو غایبانه به دل داشت شورشی
اشک آمد و به گوش نگه گفت راز چشم (٦٨٥)

تصاویری که شاعر در بیت بالا به کار برده، تصاویری هستند که با یچیدگی‌هایی همراه است و ذهن خواننده را به جستجو وامی‌دارد. اکثر تصاویر شعری طالب این گونه‌اند وشاعر سعی در انتزاعی کردن تصویر داشته است.

تشبیه فشرده

در شعر طالب که خود دلباخته‌ی این رویکرد شعری است و اساس خلاقیت او بر آن مبتنی است، علاوه بر استعاره‌های اسمی بسیار چشم‌گیر و ترکیب سازی‌های فراوان، وفور تشبیهات فشرده انکارناپذیر است. عموماً تصاویر شعری طالب دو رویکرد اصلی دارد: یکی میل به ساخت اضافی و ترکیبی زبان و دیگر

میل به ساخت‌های ذهنی و انتزاعی؛ به همین دلیل اکثر تشبیهات طالب فشرده و اسمی و نیز ذهنی و انتزاعی‌اند.

گل آشفتگی (٣٦١) باغ بی‌تابی (٥٦٢) تیغ فتنه (٥٨٤) زلف شاهد اندیشه (٦٦٣)
پیمانه‌ی خورشید بخت (٤٠٨) خدنگ نگاه، زهر تغافل (٥٨٤)

اما با نگاهی به مفاهیم به کار گرفته شده در ساخت تشبیهاتش با موجی از واژه‌های تازه روبه‌رو می‌شویم که معانی ژرفی را به همراه خود دارند و این نشان آگاهی، اعتماد و بیداری شاعر است. مانند:

بخیه‌ی لاف محبت بر کتان دل مزن (١٠٧٤)

که شاعر با دیدی تازه و عمیق به مسئله نگریسته است و بر ذهن مخاطب تأثیری عمیق می‌گذارد. و وجه شبه سستی را در مصراع بالا با شیوه‌ای هنرمندانه به کار گرفته است.

کبک عشرت صید کن از چنگل باز صبوح (١٠٨٢)
موج دریای اضطراب جگر
جنبش نبض آرمیده‌ی ماست (٢٦٩)

اغراق

«اغراق زمینه‌ی عمومی و رنگ اصلی تصاویر شعر طالب است. کمتر تصویری از او می‌توان یافت که بر زمینه‌ی اغراق بنا نشده باشد. یا به تعبیر دقیق‌تر، اکثر اغراق‌های شعری او خصلت تشبیهی و استعاری دارند. اصولاً «تلاش معنی بیگانه» و «صید معنی رنگین و غریب» به نوعی مبالغه و اغراق منجر می‌گردد؛ چون مسیر اصلی اغراق، گذر از هنجار عادی و ممکن صفتی و یا هر امری است، خواه در جهت «بزرگ نمایی» آن، خواه «خردنمایی» و یا هر رویکرد دیگری. (حسن‌پور آلاشتی، ١٣٨٤: ١٥١)

به طور کلی شعرای این دوره و سبک هندی به نوعی در ساخت تصویر و مضمون آفرینی از هنجار عادی و مألوف بیرون می‌روند و خواه در جهت

بزرگ‌نمایی، خردنمایی و یا هر رویکرد دیگری پیش می‌روند. اغراق‌های طالب رویکردی انتزاعی دارند و زمینه‌ای برای خلق تصاویر تجریدی و انتزاعی‌اند.

طالب که میل به سوی تشبیهات تازه و استعاره‌های لطیف دارد طبعاً اغراق‌های فراوانی آفریده که گاه بسیار زیباست.

هنگام تکلم چو یکی معنی باریک
پنهان شوم اندر سخن از بس که ضعیفم (۷۵۷)

بس که در بزم تو گردد دیده لبریز نگاه
چون ز جا خیزد نگه می‌ریزد از دامان من (۸۱۱)

دمی که می‌کند از جان من به لطف سؤال
جواب بر لبم از شرم آب می‌گردد (۵۷۱)

تن چون یاسمینش نازپرورد است تا حدی
که گردد رنجه گر پوشند پیراهن ز مهتابش (۶۳۸)

برعکس اغراق‌های ادوار پیشین که معمولاً در جهت بزرگ‌نمایی یا کوچک انگاری امری بوده است، اغراق‌های طالب ـ وکلاً اغراق‌های شعری این عهد ـ رویکردی انتزاعی دارند و در حکم زمینه و تمهیدی برای خلق تصاویر تجریدی و انتزاعی‌اند.

حس‌آمیزی

یکی از وجوه برجسته‌ی معانی از رهگذر صورخیال، حس آمیزی است. این گونه از صورخیال «کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه‌ی لغایت و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد و این مسأله‌ای است که ناقدان اروپایی آن را «Synaestsia» می‌خوانند و ما اصطلاح حس‌آمیزی را در برابر آن پیشنهاد می‌کنیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۱۰۹)

حس‌آمیزی یکی از ویژگی‌های مشترک شعر طالب با دیگر شعرای سبک هندی است. حس‌آمیزی اشعار طالب عموماً به کارگیری دو حس در کنار یکدیگر است

و بیشتر از رهگذر ترکیب محسوسات در حس شنیداری و دیداری ساخته شده است. گریه‌های رنگین (۸۱۳) آواز باریک (۸۳۳) عشوه‌های رنگین (۸۱۳)

پارادوکس

«پارادوکس یک تناقض ظاهری است. در یک سخن پارادوکسی، تناقض معمولاً به خاطر یکی از واژه‌هایی است که به طور مجازی و یا در بیش از یک معنی به کار رفته باشد. ارزش پارادوکس، ارزش تکان دهندگی آن است. ناممکن بودن ظاهری آن، نظر خواننده را جلب می‌کند و پوچی ظاهری آن بر حقیقت آن چه گفته می‌شود تأکید می‌کند.» (پرین، ۱۳۷۳ :٦٢)

پارادوکس عنصری مشترک در بین اشعار شعرای سبک هندی است و البته بسامد این صنعت در اشعار طالب آملی نسبت به دیگر شعرا تا حدی قابل توجه است.

آتش‌تر (٤٧٣) آتش از آب افروختن (۵۷۲) جنبش نبض آرمیده (٢٦١) آواره‌ی وطن‌ها (۲۵۱) عیش‌های روز ماتم (٢٤٣) لذت شناس درد (۲۳۱)

و هم چنین شاعر پارادوکس‌های زیبا و تازه‌ای خلق کرده که تا حدی ابداع خود شاعر است.

صبح ما سرمایه‌ی ظلمت فرستد سوی شام (۳۹۰)

در غمستانی که عشرت را نیابی خنده روی

من به صد جوش تبسم گریه را ماتم کنم

گاه گاهی کز هجوم شادی یاد غم کنم

گریه را شاداب سازم خنده را درهم کنم (٦٧٢)

آشوب تحیر دهدش تا ابد آرام (٤١٧)

نتیجه‌گیری

صورخیال در شعر طالب از نظر حوزه‌ی عمومی تصاویر بسیار متنوع است. تصاویری که او ساخته تصاویری است که در قلمرو دید و تجربه‌ی وی وجود داشته است. بدین روی، اوصاف طبیعت در شعرش اوصافی دقیق و زنده است. به‌طور کلی، تصاویری که شاعر ارائه می‌دهد انتزاعی و تو در تو است و با پیچیدگی و نازک اندیشی‌هایی همراه است، خصوصاً این که شاعر ترکیبات زبانی بسیار در شعرش بهره گرفته و به انتزاع و ابهام در شعرش منجر شده است.

اصلی‌ترین عنصر سبک او استعاره است. بخش عمده‌ی استعاره‌های او ذهنی و تجریدی است این استعاره به خودی خود مبهم است و هنگامی که صفتی به آن اضافه می‌شود بر مقدار پیچیدگی آن افزوده می‌گردد. توجه خاص طالب به استعاره مخصوص شعرای هم عصر او نیست بلکه این شاخصه‌ی سبکی در شعر شعرای قبل از او هم دیده می‌شود.

تشبیه نیز بعد از استعاره به وفور مورد استفاده‌ی شاعر قرار گرفته است. تشبیهات طالب ساختی ذهنی و انتزاعی دارند و اکثراً شاعر از تشبیهات فشرده‌ی در اشعارش بهره گرفته است.

اغراق، پارادوکس، حس‌آمیزی نیز از صنایع پرکاربرد در اشعار طالب است. باید گفت طالب زیبایی را حد کمال احساس کرده و در آفرینش مضمون‌های بکر و بدیع و تشبیهات و استعاراتی که بر نازک خیالی و رقّت اندیشه‌ی او دلالت دارند قدرت شگفت‌آوری نشان داده است.

منابع و مآخذ

۱. پرین، لارنس، (۱۳۷۳)، **درباره‌ی شعر**، ترجمه‌ی فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

۲. حسن‌پور آلاشتی، حسین، (۱۳۸۴)، **طرز تازه** (سبک‌شناسی غزل هندی)، تهران: سخن.

۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، **زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی**، تهران: آگاه.

۴. شمسیا، سیروس، (۱۳۸۱)، **بیان**، تهران: فردوس.

۵. طاهری، شهاب، (بی‌تا)، **کلیات ملک‌الشعار طالب آملی**، تهران: سنایی.

۶. فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت و تصویر**، تهران: سخن.

۷. قنبری، محمدرضا، (۱۳۸۳)، **زندگی و شعر طالب آملی** (شاعر گل‌های آتش)، تهران: زوار.

۸. هوف، گراهام، (۱۳۶۵)، **گفتاری درباره‌ی نقد**، ترجمه‌ی پروینی، تهران: امیرکبیر.

۹. وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۶۹)، **موسیقی حروف و واژه‌ها**، تهران: دانش.

۱۰. سایت www.p.world.com

طالب آملی در نگاه تاریخ و افسانه (بررسی افسانه‌ی عامیانه‌ی طالب و زهره با نگاهی اجمالی برافسانه‌ی لیلی و مجنون)

سوسن یزدانی[١]

چکیده:

طالب آملی، شخصیتی نیمه تاریخی و نیمه افسانه‌ای دارد. بخش تاریخی زندگی طالب، برگرفته از مستندات تاریخی و نمونه‌های شعری اوست. اما بخش افسانه‌ای زندگی طالب، معروف به ملا طالبا، منظومه‌ای زیبا وافسانه‌ای دلپذیر را در ادبیات بومی مازندران آفریده است. این پژوهش در سه بخش اصلی نگارش یافت. در بخش اول: چهره‌ی تاریخی طالب، در کنار چهره‌ی افسانه‌ای او مورد بررسی قرار گرفت. سپس در بخش دوم: با نگاهی اجمالی به منظومه‌های «لیلی و مجنون» و «خسرو وشیرین»، چگونگی دگرگونی شخصیت‌های تاریخی به افسانه، بررسی شد. و در نهایت در بخش سوم، باتوجه به شباهت‌های منظومه‌ی «لیلی و مجنون» با منظومه‌ی «طالب و زهره»، عوامل زمینه‌ساز در آفرینش این افسانه در ذیل

١. دانشجوی دکتری ادبیات فارسی، دانشگاه ملی تاجیکستان، مدرس دانشگاه پیام‌نور مرکز محمودآباد، شهرستان آمل

عنوان‌های: ۱-آغاز عشقی پاک، ۲- موانع ازدواج (اختلاف طوایفی، دسیسه‌ی نامادری طالب، مقدمات ازدواج اجباری، بدجنسی نامادری زهره)، ۳- آفرینش تراژدی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. با تحلیل مباحث مذکور، این نتیجه به دست آمد که: سرگذشت تاریخی طالب با داشتن زمینه‌های لازم و برخی شباهت‌ها با داستان «لیلی و مجنون» مانند؛ عشق در مکتب، جنون عاشق، اختلاف طوایفی، ازدواجِ اجباریِ معشوق و پایانی اسطوره‌ای، افسانه‌ای همسنگ افسانه‌های بزرگ را رقم زده است. و وجود شخصیت زهره، قهرمان اسطوره‌ای این افسانه، که نماد عشق پاک و صیقل یافته‌ی ایرانی است. و نمادهایی نظیر؛ رود هراز، رشته کوه‌های البرز و کوه اسطوره‌ای دماوند، به این افسانه، رنگ و بویی ملی داده است. بنابراین، این افسانه‌ی بومی زمینه‌ی لازم را برای جاودانگی و پیوستن به گنجینه‌ی ادب فارسی دارد.

واژگان کلیدی:
ادبیات عامیانه، مازندران، افسانه، طالب، زهره، لیلی، مجنون

مقدمه

نگارنده پیش از پژوهش در شرح احوال طالب آملی، ذهنیتی متفاوت از شخصیت این شاعر بزرگ داشته است. همان ذهنیتی که از نجواها و ترنم‌های چوپانان در دشت ضمیر و رودهای اندیشه و جنگل خیال دیگر همشریان طالبا نقش بسته بود. لیکن این تفاوت در ساختار زندگی شاعر - که یکی برخاسته از مستندات تاریخی است و دیگری حاصل ذهنیت و احساس و آرمان‌های گوناگون یک ملّت - نگارنده را بر آن داشت تا مقایسه‌ای میانِ دو چهره‌ی تاریخی و افسانه‌ای این شاعر بزرگ عهد صفوی انجام دهد.

هدف از نگارش این مقاله نمایاندن دو چهره‌ی متفاوت تاریخی و افسانه‌ای طالب و بررسی زمینه‌های تاریخی و افسانه‌ای منظومه‌ی طالب و زهره و در نهایت، بازگویی عواملی است که در آفرینش و تأویل و دگرگونی وقایع تاریخی به افسانه، تأثیر گذارند.

بنابراین برای رسیدن به این منظور در بخش آغازین این مقاله به شرحِ احوال طالب با شواهد و مستندات زندگی شاعر در تذکره‌ها و نوشته‌های پیشینیان و معاصرین ازجمله مقالات جامع و انتقادی دکتر فرامرز گودرزی و در بخش روایات عامیانه از روایت‌های شفاهی به صدای آقای علی حسن‌نژاد استفاده شده است.

بخش دوم به بررسی ومقایسه‌ی منظومه‌ی خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی با منظومه‌ی طالب و زهره و چگونگی تأویل و دگرگونی تاریخ به افسانه اختصاص داده شد.(۱)

و در نهایت باتوجه به شباهت‌هایی که در مضمون و محتوای داستان‌های عاشقانه‌ی لیلی و مجنون با منظومه‌ی عامیانه‌ی طالب و زهره وجود داشته، با نیم نگاهی بر لیلی و مجنون نظامی عوامل زمینه‌ساز افسانه‌ی طالب و زهره در بخش سوم این مقاله مورد مطالعه قرار گرفت.

درباره‌ی پیشینه‌ی این پژوهش می‌توان گفت: پیش‌تر پژوهش‌هایی که درباره‌ی طالب آملی انجام شده، در شرح احوال شاعر (مقالات و کتاب دکتر فرامرز گودرزی) با عنوان کارنامه و شعر طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست و کتاب دکتر محمدرضا قنبری (طالب آملی شاعرگل‌های آتش) مقاله‌ی بررسی صورخیال در شعر طالب آملی از عباس کی‌منش و گردآوری منظومه‌ی طالب و زهره به شکل مکتوب توسط دکتر گودرزی بوده است. ضرورت انجام این پژوهش از آن جا است که در زمینه افسانه پژوهی در ایران کارهای مطالعاتی بیشتر در سطح گردآوری افسانه‌ها انجام پذیرفته است. باتوجه به زمینه‌های بومی و افسانه‌ای زندگی طالب، این شاعر بزرگ آملی، برخی از بخش‌های تاریک زندگی او رمزگشایی خواهد شد و دیگر آن که توجه به ادبیات عامیانه‌ی یک ملّت سهم به‌سزایی در باروری ادبیات ملی آن سرزمین خواهد داشت.

بنابراین این پژوهش با انگیزه‌ی توجه بیشتر به فولکلور و ادبیات شفاهی و غبار روبی از این گنجینه‌های ارزشمند کهن ادب فارسی صورت گرفته است.

طالب‌آملی در آئینه‌ی تاریخ و افسانه:

طالب، از جمله شاعرانی است که دو چهره‌ی کاملاً متفاوت تاریخی و افسانه‌ای دارد. «اگر در تذکره‌های دوران صفویه به نام طالب آملی برنخوریم، نمی‌توانیم باور کنیم که این معبود عاشق‌پیشه‌ی گاوچرانان و جنگل‌نشینان طبرستان که آوای طالب طالبای آنان در جنگل‌های انبوه و مراتع سرسبز مازندران طنین‌افکن است وجودی حقیقی داشته است.»(گودرزی،۱۳۵٤،ش ۱۵۷)

در تواریخ و تذکره‌ها نام پدرش ذکر نشده است. اما در پایان نسخه‌ی خطی که چهار سال پس از در گذشت او نوشته شده است؛ نام او را محمد و نام پدرش را عبدالله ثبت نموده‌اند. البته سرآغاز (۲)

روایت شفاهی منظومه‌ی «طالب و زهره» نیز، نام طالب و پدرش را تأیید می‌کند:

*اونوقت که مِن بیمه شِه مار اَتّا　　　مِ نوم، محمد و مِ پِر عبدالله

(آن زمان که من یکدانه پسر مادرم بودم، نام من محمد و نام پـدرم عبـدالله بـوده است.)

دکتر فرامرز گودرزی با مطالعه و بررسی شـواهد دقیـق از تـذکره‌هـای موجـود، زندگی طالب را به چهار دوره تقسیم کرده‌اند:

۱- اقامت در مازندران: از بدو تولّد، سال ۹۹٤ تا سال ۱۰۱۰(ه.ق)

۲- اقامت در سایر شهرهای ایران: ۱۰۱۰ تا ۱۰۱٦(ه.ق)

۳- عزیمت به هندوستان و شهرهای مختلف هند: ۱۰۱٦ تا ۱۰۲۸(ه.ق)

٤- دوره‌ی ملـک الـشعرایی: ۱۰۲۸ تـا ۱۰۳٦(ه.ق) کـه سـال وفـات طالـب است.(همان)

با آن که برخی از تذکره نویـسان -کـه بـه مختـصری از زنـدگی طالـب اشـاره داشته‌اند - از نزدیک با او ملاقات کرده بودند، یـا بـا او دوسـتی داشـته‌انـد. امـا اختلاف روایات زیادی در گفته‌های آنان وجود دارد. یکـی از ایـن مـوارد میـزان معلومات شاعر بوده است. طالب بنابر ادعای خود:

فخـــرالشعـرا طالـب شـاداب ضمیـرم
کاوازه‌ی نطقم گهـر گـوش بـلادسـت

پـا بـر دومیـن پـایـه اوج عشـــراتـــم
وینـک عـدد فنّـم از آلاف زیـادسـت

برهندسه و منطـق و برهیئـت و حکمـت
دستی است مرا کش ید بیضا زعبادست

(طالب آملی، ۱۳٤۲ : ۹)

مرحوم طاهری شهاب دلایلی مبنی بر کـم سـوادی طالـب ذکـر کـرده اسـت. او اظهارات یکی از معاصرین طالب به نام منشی فیروز (منشی شاه جهـان، صـاحب تذکره‌ی «مخزن الغرایب»)را دلیل قاطع این نظریه دانسته است: منشی فیروزکه به دیدار طالب رفته بود؛ همان زمان میرزایی با دیوان خاقانی نزد طالب برای تعلـیم آمده بود. طالب یکی از ابیات خاقانی را معنی سرسـری کـرد. منـشی فیـروز بـه

گفته‌خودش مفهوم آن بیت را دوباره پرسید. اما طالب نتوانست آن را بــه درسـتی تفسیر کند.(۳)

بی‌تردید با این اظهارات نمی‌توان پذیرفت، طالب از فنون و علم ناآگاه و یـا کـم سواد بوده است. دکتر گودرزی در یکی از مقالاتش با ذکر دلایلی به تشریح ایـن دیدار با نگاهی روانشناسانه انتقاد کرده، برخورد منشی فیروز را نوعی خودسـتایی و تحقیر طالب از روی حسادت دانسته است و دیگر اینکه پذیرشِ تدریس دیوان دشوار خاقانی آن هم برای شـاهزاده‌ی بـابری - کـه اهـل علـم و ادب بـوده، در حضور منشی فیروز، خود دلیل بر فضل و دانش طالـب بـوده اسـت. (گـودرزی، ۱۳۵۵ ش۱۷۳)

طالب در روایت افسانه‌ها نیز به فضل و دانش و علوم زمان آگاهی داشـته، بـدین جهت به ملاّ طالبا ملقّب بوده است:

*«مِره بَرِ سینه مدرسه ملّا — مِ نومِّ بَیتنه ملاّ طالبا»

(مرا به مکتب و معلم سپردند و نامم را ملاّ طالبا گذاشتند.)

نکته‌ی دیگر که در زندگی طالب ابهـام آمیـز اسـت و در تـاریخ و افـسانه جـای مقایسه دارد؛ آن اسـت کـه برخـی از پژوهـشگران طالـب را از طبقـه‌ی اشـراف دانسته‌اند. چنانکه دکتر گودرزی گوید: «طالب در خانواده‌ای اهل دانش و مرفّه به دنیا آمد. گواه این مطلب علاوه برخود طالب خواهرش ستی النّسا بیگم است کـه بعدها در دستگاه امپراطوران هند لقب صدرالنسا یافت. طالب قبـل از رسـیدن بـه سن بلوغ با اغلب علوم و فنون زمان خود که خاص اطفال طبقات مرفّـه اجتمـاع بود؛ آشنایی یافت. علاوه بر آن طالب به آمـوزش اصـول رزمـی و سـوارکاری و تیراندازی که مورد علاقه‌ی جوانـان اشـرافی بـود پرداخـت.» (گـودرزی، ۱۳۵٤: ۱۵۷) حال آن که پیر حسام الدین راشدی پژوهش‌گر پاکستانی علت مهاجرت او را تنگی معیشت ذکر کرده است: «میرزا محمد شـفیع و میـرزا ابوالقاسـم هـر دو ممدوح طالب از لحاظ بذل و بخشش خسیس بودند و به همین جهت طالب بـه

واسطه‌ی تنگی معیشت در سنه‌ی ۱۰۱۰ (هـ‌ق)از آمل برای تلاش معاش به کاشان رفت. (راشدی، ۱۳۵٦: ۱۷۹) (٤)

در تحلیل این بخش از زندگی طالب بامقایسه‌ی روایات شفاهی و چهره‌ی طالب در افسانه‌ها، باید گفت: طالب در عصری زندگی می‌کرد که بعید به نظر می‌آید که تحصیل علم در مازندران خاص طبقه‌ی اشراف بوده باشد.

نکته‌ی دیگر آن که، باتوجه به زندگی روستایی منطقه‌ی مازندران و اینکه طالب بنابر روایات شفاهی و عامیانه مدّتی دامداری کرده بود و در گاوسرا کار می‌کرد، تبحر طالب در سوارکاری و شکار را نیز نمی‌توان دال بر آن دانست که او از طبقه‌ی اشراف بوده باشد. باتوجه به روایت منظوم از طالب و زهره، نظر پیرحسام الدین پذیرفتنی‌تر است. چرا که طالب برای خواستگاری و خرج عروسی‌اش رنج دوری از معشوق را می‌پذیرد و به مدت یک سال برای کار به گاوسرا می‌رود. البته طالب در روایت شفاهی و افسانه هم دلاوری است که راوی از زبان طالب به جنگاوری و سوارکاری‌اش اشاره می‌کند:

*شمشیرِّ کشمه سهراب سانی   کمونِّ دست گیرمه گِرد کیانی

*مِ جور سوار دَنّیه در سواری   به نور و اشرف و آمل و ساری

(مانند سهراب شمشیر می‌کشم و مانند گرد کیانی کمان دست می‌گیرم.

در سوارکاری سواری مانند من در مناطق مختلف شهرهای مازندران، نور، بهشهر، آمل و ساری نیست.)

گفتنی است که سرگذشت طالب در افسانه و روایت عامیانه از جایی که طالب، آمل را به مقصد کاشان ترک می‌کند، مسکوت می‌ماند. تنها در نغمه‌های سوزناک زهره در فراق یار چند بیتی درباره‌ی زندگی طالب در هند آمده است که با آنچه در تاریخ و تذکره‌ها تأیید شده است کاملاً متفاوت است:

*طالب رِ بدیمه میون هندی   هندی مردمونِ قلیون اوکرده

هندی زنان وچه خو کرده   هندی مردمون چراغ سوکرده

(طالب را در میان هندیان دیدم که به خدمتکاری مشغول بود.)

البته این بخش از دگرگونی تاریخ در افسانه، چه به دلیل عدم آگاهی افسانه سرایان از(۵)

سرنوشت واقعی طالب بوده باشد و یا آگاهانه، برای اوج داستان تغییر یافته باشد، در هر حال برای تکمیل ساختار یک افسانه و زمینه سازی یک تراژدی، لازم و ضروری می‌نماید. سرگذشت تاریخی طالب در شهرهای ایران و هندوستان، بی‌آنکه بحثی برانگیزد در تاریخ و تذکره‌ها از زبان معاصرین شاعر و به شهادت نمونه‌های شعری طالب به روشنی بیان شده است:

طالب پس ازاقامت چهار ساله درکاشان واصفهان –که از جهت کسب معلومات برای او پر بار بود – به مرو، به خدمت بکتش خان استاجلو حاکم آن دیار رفت، طالب هنگام ورود به مرو این رباعی را سرود:

طالب مبر از یاد پریشانی را   طی کن رقم بی سروسامانی را
بگشای زبان که اهل توران بینند   دستان زنی بلبل ایرانی را

(طالب آملی، ۱۳٤۲ :۹۰۰)

هر چند طالب در مرو زندگی راحتی داشت و بیشتر وقت خود را به کسب معلومات و سرودن شعر می‌گذراند اما شاعر نوازی امپراطوران بابری در هند – که بازمانده‌ی تیموریان بودند – وجود امیران ایرانی در هند – که مشوّق شعرا و هنرمندان ایرانی بودند – و آزادی مذهب، از عواملی بود که طالب را نیز مانند بسیاری از معاصرانش در سال ۱۰۱٦(ه.ق) راهی هندوستان کرد.

بکتش خان راضی به خروج او از مرو نبود. طالب مثنوی زیبایی سرود و به طرز دلنشینی اجازه رفتن به شهر و دیار خود را از او گرفت. هوای دیدار وطن را بهانه کرد و از مرو خارج شد اما راه هند را درپیش گرفت. (فرامرزی، ۱۳٥٤: ۱٥۸)

از سال ۱۰۱٦ تا ۱۰۲۰ (هـق) طالب از شهرهای: سرهند، ملتان، لاهور، آگره، دهلی و شهرهای کوچک دیگر به دنبال حامی بود اما آن گونه که میل او بود کسی از بزرگان آن دیار از شاعری او استقبال نکرد. بدین جهت پس از چهار

سال، طالب قصیده‌ای در ستایش میرزا غازی ترخان، حکمران سند و قندهار-که خود شاعر بود و وقاری تخلّص می‌کرد - سرود و میرزاغازی (٦) شخصاً دعوتنامه‌ای برای طالب فرستاد.

طالب کمتر از یک سال در قندهار ماند. او با مرگ میرزاغازی (١٠٢١ هـ‍ـق) به آگره بازگشت. در این سفر با مؤلّف تذکره‌ی میخانه، ملّاعبدالنبی فخرالزمانی، آشنا شد. ملّاعبدالنبی درباره‌ی او چنین گفته است: «این نادره‌ی عصر، فرید زمان و وحید دوران خود است. آن قدر اهلیت و استعداد که با اوست؛ با دیگر شعرای این ایّام نیست. مولِد آن سرغزل دیوان نکته دانی از آملِ مازندران است. در وطن خود به رشد و تمیز رسیده، در مقام انتظام نظم شده تا سررشته‌ی آن به دست آورده است. در اوّل جوانی از مسکن خروج نموده، به دارالمؤمنین کاشان آمد. در آن جا تأهّل اختیار کرد. بعد از اندک تردّدی به شهر مرو رفت و چندی در خدمت بکتش خان که حاکم آن دیار بود به سر برد و قصاید غرّا درمدح آن ممدوح، به رشته‌ی نظم در آورد. بعد از انقضای آبخورد، هوای سیر دارالامان هندوستان که نشو و نمادهنده‌ی هنرمندان است در سر او جلوه گر شد و سودای این سرزمین که خانه‌ی عافیت خردمندان است او را به سیر و سفر آورد. (فخرالزمانی، ١٣٤٠: ٥٤٥)

پس از آن طالب با توصیه‌ای نزد چین قلیچ خان، حاکم پیشاور رفت و در سفر و حضر همدم او بود. امّا به زودی او نیز با دسیسه از کاربر کنار شد. طالب بار دیگر به آگره بازگشت و این بار با شرکت در مجامع ادبی آن شهر مورد توجّه خواجه قاسم، معروف به «دیانت خان» - که از بزرگان ایرانی دربار جهانگیرخان بود - قرار گرفت. طالب از طریق دیانت خان به دربار جهانگیر شاه دعوت شد. (فرامرزی، ١٣٥٤ش ١٦١)

طالب در دردیدار با شاه به دلیل مصرف ترکیبی از افیون یا به قول خودِ شاعر، مفرّحی که مصرف کرده بود نتوانست لب از لب باز کند و باعث شرمندگی و آزردگی دیانت خان شد.(٧)

طالب پس از این شکست، دو قطعه جهت عذرخواهی برای دیانت خان فرستاد. این بار دیانت خان او را به عبدالله خان فیروز جنگ، حاکم گجرات، معرفی کرد. اما عبدالله خان بیشتر مرد جنگ بود تا شعر به همین جهت طالب در یک لشکرکشی از گجرات بیرون آمد. در میان راه از اردوگاه جدا و به لاهور رهسپار شد. در لاهور، با شاپور تهرانی (متوفی ۱۰٤۸ هـ‍ـق) متخلّص به فریبی، پسر عموی صدراعظم هند، ملاقات کرد. این موضوع سبب شد که عدّه‌ای از تذکره‌نویسان شاپور را واسطه‌ی پیوستن طالب به نزد جهانگیر خان و ترقّی او بدانند. امّا باتوجه به اینکه شاپور، خود قریحه‌ی شاعری، همطراز با طالب داشت و نیز علاقه و انگیزه‌ی کافی برای رسیدن به مقام ملک‌الشعرایی را داشته، پذیرش این نظریه بعید به نظر می‌رسد.

طالب پس از لاهور به آگره رفت و با سفارش‌نامه‌ی حکیم صدرالدین، معروف به حکیم صدرا و متخلّص به الهی که از اطبای نامدار دربار جهانگیر بود نزد اعتمادالدّوله معرفی شد. طالب در ملازمت اعتمادالدوله در شاعری به اوج اعتلای خود رسید و اعتمادالدّوله، مقامش را به جایی رساند که شغل مهرداری خود را به او تفویض کرد. چرا که منصب اعتمادالدوله یا مقام وزیراعظم، بزرگ‌ترین مقام درباری بود و تمام درآمدها و مخارج مملکت و تمام احکام کشوری و مالیاتی و لشکری، ابتدا به مهر او و بعد به مهر شاه ممهور می‌شد. طالب اشعار زیادی در مدح اعتمادالدوله سرود:

«اعتماد دول آن گوهرفضل   که نسب را حسبش برهانست»

(طالب‌آملی ۱۳٤۲: ۹۹۱)

طالب پس از مدتی از مقام مهرداری که شغل ارزشمندی بود استعفا داد و با فراغت به موفّقیت بیشتری در شاعری دست یافت. او با پاداش‌های کلانی که از اعتمادالدبوله و سایر بزرگان دریافت کرد؛ به ثروتی عظیم دست یافت. در این دوران طالب نیز مانند بسیاری از معاصرانش هوای بازگشت به ایران را در سر داشت. دلبستگی او به وطن، به خصوص شهر آمل در بیت زیر مشهود است:

(۸)

«به وطن گر نمی‌رسد دستم آرزوی وطن بس است مرا»

(طالب آملی ۱۳٤۲: ۲٤۲)

اعتمادالدّوله که موافق بازگشت طالب به ایران نبود، با خواهش از جهانگیر شاه، طالب را به دربار برد. شاه، با آن که خاطره‌ی خوشی از نخستین دیدار با طالب نداشت امّا به‌خاطر صدراعظم خویش با حضور طالب در دربار موافقت کرد. طالب با سرودن قصیده‌ای در وصف شکارگاه، جهانگیر شاه را ستود و بدین‌شکل به مجمع ادبی دربار راه یافت و پس از چندی در سال ۱۰۲۸(ه.ق) به مقام ملک‌الشعرایی دربار رسید.

در همین دوران بود که خواهر طالب، ستی‌النسا بیگم، به هند آمده بود. طالب با سرودن قطعه‌ای چهل بیتی با اجازه از اعتمادالدّوله به دیدار خواهرش- که چهارده سال او را ندیده بود- به آگره رهسپار شد. به نظر دکتر گودرزی آمدن ستی‌النّسا به هند هم می‌تواند دلیل دیگری بر انصراف از بازگشت طالب به ایران باشد. (فرامرزی، ۱۳۵۵: ۱٦۲) طالب در دوره‌ی پایانی زندگی، تا سال ۳٦ ۱۰.(هـ . ق)- که پایان عمر کوتاه شاعر بود- در این مقام باقی ماند.

چنانکه در آغاز این بخش از زندگی شاعر اشاره شد، ماجراهای زندگی طالب در هندوستان – که براساس مستندات تاریخی و شواهدی از اشعار او مورد تأیید اکثر طالب‌پژوهان است – در مثنوی «طالب و زهره» و روایت‌های شفاهی از این منظومه هیچ‌گونه اشاره‌ای نشده است. بلکه زهره پس از رفتن طالب از زبان ماهی، خبر سرگردانی طالب را در میان هندیان و اشتغال او به مشاغل فرودست و خدمتکاری می‌شنود.

حال آن که طالب در تاریخ، علاوه‌بر پیشرفت در شاعری و رسیدن به مقام‌های درباری، در هندوستان با دختر شیخ حاتم، از امرای جهانگیرشاه ازدواج کرد. او همسر زیبای خود را عاشقانه می‌پرستید و از اشعاری که در وصف او سروده بود؛ به عشق او و به همسرش به خوبی می‌توان پی برد:

«زنی دارم از دودمانی اصیل به اندام نازک، به صورت جمیل

(۹)

پری پیکری رشک حور بهشت خمیر وجودش ملایک سرشت

(طالب‌آملی، ۱۳٤۲: ۲۱۸)

طالب از همسر محبوب خود صاحب دو دختر شد که پس از مرگ او زیر نظر ستی‌النّسا در دربار پرورش یافتند. دختر بزرگ طالب همسر عاقل‌خان، یکی از امرای شاه جهان شد و دختر کوچک او به همسری حکیم ضیاءالحق، رحمت‌خان درآمد. دختر کوچک طالب در سال ۱۰٥٦ (هـ . ق) هنگام وضع‌حمل درگذشت. ستی‌النسا که تاب از دست‌دادن برادرزاده را نداشت در همان روز پس از بازگشت از دربار درگذشت.(فرامرزی، ۱۳۵۵: ۱٦۲) در روایت‌های منثورِ شفاهی از افسانه‌ی «طالب و زهره»، آمده است: طالب با دختر شاه هند ازدواج کرد. این ویژگی نیز از ویژگی‌های ساختاری افسانه‌های ایرانی است،که قهرمان داستان باسختی‌های زیاد، با دختر شاه ازدواج می‌کند و به آمالش می‌رسد.

این پایان زندگی طالب آملی و خاندان او در نگاه تاریخ است امّا پایان زندگی زهره در زبان روایت‌های شفاهی که با افسانه‌ها گره خورده‌است چنان است که: پس از رفتن طالب، زهره، مدت‌ها سرگردان با پوشش مردانه و تبرزین به‌دست به‌دنبال او می‌گشت و نشان طالب را از «سبزعلی»، «چارویدارها»، سنگ‌ها و در نهایت از کبوتر و ماهی جویا شد. و بالاخره از زبان آن‌ها فهمید که طالب راهی هندوستان شده است.

زهره ناامید از یافتن طالب به خانه بازگشت. او که از یک سو از طالب ناامید شده بود و از سوی دیگر دید به‌زور او را به قادر خواهند داد. گلوبند یادگاری طالب را دور گردن خود پیچید و قصد خودکشی کرد. او را نجات دادند و بدین‌ترتیب عروسی او با قادر منتفی شد. روایت شده‌است: که زهره هم پس از مدّتی با شخص دیگری ازدواج کرد. تا سال ۱۰۳٦(ه.ق)که خبر فوت طالب به ایران رسید. زهره باشنیدن این خبر هر روز به کنار رود هراز می‌رفت و نغمه‌های

عاشقانه سر می‌داد تا روزی که دیگر هیچ‌کس از او نشانی نیافت و گـویی زهـره همراه با ماهی‌های رودخانه‌ی هراز(۱۰) به‌دنبال طالب رفـت و بـرای همیـشه بـه معشوق خود پیوست.

تأویل و دگرگونی تاریخ به افسانه:

در تاریخ ادب و آثار گذشتگان نمونه‌های فراوانی وجود دارد که شخـصیت‌هـای تاریخی دو چهره‌ی کاملاً متفـاوت تـاریخی و افـسانه‌ای یافتـه‌انـد. از میـان ایـن چهره‌ها، «لیلی»، «مجنون»، «خسرو» و «شـیرین»، بـه سـبب محتـوای عاشـقانه و شباهت‌هایی که در موضوع، بـا شخـصیت‌هـای منظومـه‌ی عامیانـه‌ی «طالـب» و «زهره» دارند، در این بخش مورد بررسی قرار گرفتـه‌انـد. در منظومـه‌ی «لیلـی و مجنون»، چهره‌ی تاریخی «قیس عامری» و «لیلی» چندان پدیدار نیـست و ردپـای تاریخی زیادی از آن‌ها در مستندات پیشینیان نمی‌توان یافت. اولین اثـری کـه بـه لیلی و مجنون اشاره کرده‌است، کتاب «الشعر و الشعرا» از ابن‌قتیبه دینوری اسـت که در ضمن معرفی شعرای عرب، «قیس» را هم معرفی کرده‌اسـت. دومـین اثـر، کتاب «الاغانی» از ابوالفرج اصـفهانی اسـت کـه در آن جزئیـاتی از داسـتان بیـان شده‌است و از این جنبه، «اغانی» به‌عنوان مهم‌ترین منبع مستند این داستان است.

رضا قلی‌خان هدایت نیز مجنون را دارای هویتی تاریخی می‌دانست. او در معرفی یکی از این شخصیت‌های تاریخی چنین گفته است: «قیس در عرب متعـدد بـود، از جمله قیس‌بن ذریح که عاشق لُبنی بود. او برادر رضاعی امام حسن (ع) که بـر لبنی از قبیله‌ی بنی‌کعـب عاشـق شـده بـود.» (ریـاض العـارفین، ۱۳٤٤ :۲۲) امـا «برتلس ضمن رد شخصیت تاریخی مجنون، به روایت ابن کلبی اشـاره کـرد: کـه شعرهای مجنون و افسانه‌ی عشق او ساخته و پرداخته‌ی یکی از خاندان بنـی‌امیـه است که نمی‌خواست آشکار شود. (زرین کوب،۱۳۷۲ :۸۹)

دکتر محجوب هم فرض وجود حقیقی برای لیلی و مجنون را کاملاً رد نمی‌کند و می‌گوید: «اگر حقیقتی داشته باشد اخلاف شاخ و برگی بر آن افزوده‌اند.» (محجوب، ۱۳٤۲ :۲۳۲) و حسین (۱۱)

فرمند پژوهشگر افغان در مقاله‌ای درباره‌ی پیشینه‌ی داستان لیلی و مجنون می‌گوید: «از میان شاعرانی که از عشقشان افسانه سرایی‌ها شد؛ قیس‌بن ملّوح بود و رفته رفته عشق تاریخی آن‌ها رنگ افسانه گرفت. (فرمند،۱۳٦۲: ٦)

در هرحال آثار دیگری نیز وجود دارد که پرداختن به همه‌ی آن‌ها در این مقاله نمی‌گنجد امّا آن چه در این مبحث گفتنی است، وجود ردپای تاریخی این داستان در سرزمین عرب بوده است. این داستان تاریخی که اطلاعات زیادی از ابعاد آن در دست نیست؛ در روایات عامیانه سینه به سینه نقل شده است و در هر دوره متناسب با هر منطقه شاخ و برگ‌هایی بر آن افزوده شد و با حفظ برخی زمینه‌های بومی عرب، نظیر؛ «عزیمت به مکّه، حاجت‌طلبی، جنگ نوفل که جوانمرد بیابان بود، انس مجنون با حیوانات، راز و نیاز با ستارگان -که بازمانده از رسم پرستش اجرام در اندیشه‌ی شاعر صحراگرد عاشق‌پیشه است - زندگی در صحرا و آزاد کردن آهو و گوزن». (زرین کوب،۱۳۷۲ :۱۲٤) با رنگ و صبغه‌ی ایرانی نیز آمیخته شد و بدین گونه «عشق صیقل‌یافته‌ی ایرانی و عشق جنون‌انگیزِ ساخته و پرداخته‌ی اجنّه و جادوگران به‌هم آمیخت.»(ستاری، ۱۳۷۹ :۲٦)

در کنار زوایای تاریک و مورد تردیدِ بخش‌های تاریخی داستان «لیلی و مجنون»، چهره‌ی تاریخیِ خسرو پرویز، پادشاه ساسانی، و شیرین، برادرزاده‌ی بانوی ارمن، در داستان ایرانی «خسرو و شیرین» آشکارتر است. «قدیم‌ترین منبع که در آن شرح‌حال خسرو پرویز آمده است، «تاریخ طبری» است. در گزارش این اثر درباره‌ی سلطنت هرمز، پدر خسرو، جنگِ پدر و پسر با بهرام چوبین، جنگ و صلح با رومیان، کودکی و آغاز کار خسرو و به حکومت رسیدن شیرویه، گزارشاتی آمده است که مطالب آن تقریباً با نقل شاهنامه منطبق است ولی راجع به ارتباط خسرو با شیرین و چگونگی آشنایی خسرو با وی و داستان شورانگیز

عشق فرهاد به شیرین چیزی نقل نشده است. تنها نام شیرین در زندگی پر فرازونشیب خسرو در تاریخ طبری، ضمن سرگذشت شهریار بن خسرو و زاده شدن یزدگرد بن‌شهریار آمده است.(اقبالی،۱۳۸۹: ۳)(۱۲)

در این ماجرا چنان که در تاریخ طبری آمده است: «منجّمان به خسرو گفته بودند: یکی از پسران تو پسری بیارد که ویرانی ایوان و انقراض پادشاهی به‌دست وی باشد و نشان وی آن است که نقصی در پیکر دارد. خسرو به این‌سبب، پسرانش را از زنان باز داشته بود... مدتی گذشت شهریار شکایت پیش شیرین برد و از او خواست که زنی نزد وی آورد وگرنه خویشتن را خواهد کشت. شیرین پاسخ داد که زنی پیش تو نتوانم فرستاد مگر آنکه درخور اعتنا نبا شد و دست زدنِ تو به او خوش‌آیند نباشد. شیرین حجامت گر خویش را نزد او فرستاد.» (طبری، ۱۳۷۵ : ۷٦۸-۷٦۷) چنانکه ملاحظه شد در این منبع تاریخی، شیرین تنهابه عنوان بانوی اول دربار بود. اما در تاریخ ثعالبی درباره‌ی خسرو و شیرین، چنین آمده است: «شیرین برادرزاده‌ی بانوی ارمن در زیبایی و ملاحت سرآمد بود. پرویز به روزگار جوانی بر او عشق می‌ورزید تا آن گاه که خاطرش به آشوب بهرام مشغول گشت. چون در شاهی بی‌رقیب گشت؛ دیگر از شیرین و داستانش یاد نکرد. روزی که خسرو به شکار می‌رفت؛ شیرین خود را بر او نمود و جلوه‌گری کرد تا این که پرویز او را به یکی از معتمدان سپرد و خود به شکار رفت. اما او که قلبش شکار شده بود درنگ نکرد تا شب برسد. در دم شیرین را به زنی گرفت.» (ثعالبی، ۱۳٦۸ : ٤۳۹) بنابراین شیرین و ماجرای عشق او که در تاریخ نمودی کم رنگ دارد؛ در زبان عامه و در میان توده‌ی مردم جلوه‌هایی رنگین می‌یابد. چنانکه در زبان توده‌ی مردم و قلم توانای نظامی، محور اصلی داستان، عشق می‌شود و حماسه و تاریخ در آن رنگ می‌بازد.

با این شواهدِ هرچند اجمالی، می‌توان دگرگونی تاریخ به افسانه را مشاهده کرد و نتیجه گرفت که انگیزه‌های درونی برای بروز عملکردِ یک شخصیت تاریخی – که در تاریخ، نمود چندانی ندارد – در افسانه‌ها و در زبان توده‌ی مردم جلوه‌های

بیشتری می‌یابد و محرک کارهایی بس بزرگ می‌گردد. به این جهت طالب در نگاه تاریخ پس از شکست و احساس بی‌مهری در عشق از وطن هجرت می‌کند. ماجرای این عشق در تاریخ خاتمه می‌یابد و زندگی شاعر تا پایان سیر(۱۳) طبیعی تاریخی خود را طی می‌کند.

درباره‌ی علت مهاجرت طالب نیز در روایت‌های شفاهی تأویل و دگرگونی زیادی صورت گرفته است. زیرا در هیچ‌یک از مستندات تاریخی و حتی دیوان شاعر اشاره‌ای مستقیم به ماجرای عشق زهره نشده است. و چنان که از تاریخ برمی‌آید؛ انگیزه‌ی هجرت شاعر، تنها شکست در عشق نبود. بلکه طالب که شاعر جوانی بود و در خود استعداد وافر شاعری یافته، باتوجه به اقوام سرشناسی که در شهر کاشان داشت، آمل را به مقصد کاشان ترک کرد. بنابراین شکست در عشق انگیزه‌ای کم رنگ در مقابل دیگر انگیزه‌های شاعر قرار می‌گیرد. اما در روایات عامّه طالب پس از خوردنِ «بیهوش داری» (داروی بیهوشی)، عقل و هوش از کف می‌دهد. سراسیمه خانه‌ی یار را ترک می‌کند و تنها در نامه‌ای از بی‌مهری یار شکایت می‌کند. چرا که طالب گمان می‌کرد زهره هم در مسموم کردن او نقش داشته است.

در اتّفاقاتی که از تاریخ زندگی شاعر در دست است، نظیر؛ ملاقات او با جهانگیر شاه و اشارات خود شاعر، به خاموشیِ گاه به گاهش معلوم می‌شود که طالب، بیماری اختلال حواس داشت، احتمال دارد مسمومیت او در خانه‌ی زهره – که در روایت عامیانه به آن اشاره شد – در بروز این بیماری تأثیرگذار بوده باشد. در هر حال این بخش از تاریخ زندگی شاعر در افسانه‌ها به جنون عشق تأویل یافت. از واژه‌ها و مفاهیم داستان می‌توان الگوهای فرهنگی و اجتماعی آن جامعه را شناخت. عشقی که همراه با جنون است به جامعه‌ای وابسته است که سحر و جادو، جن و جادوگر در آن نمودی خاص داشته باشد. بی‌شک بیماری طالب در به وجود آمدن افسانه‌ی طالب و زهره بی‌تأثیر نبوده است چرا که با تصویری که در ناخودآگاه ذهن مردم ایران از جنون و از خود بی‌خودی و سرگشتگی مجنون

نقش بسته است؛ مردم را وا می‌دارد تا بیماری اختلال حواس طالب را به ماجرای عشقش به زهره پیوند دهند و باتوجّه به زمینه‌های فرهنگی و اعتقادات مـردم بـه جادو و جادوگری این ماجرا، در افسانه‌ها به شـکل جنـونِ عـشق تأویـل یافـت. جنونی که او را(١٤) سرگشته به دیار هند کشاند.

از آنجا که در بخش نخست این مقاله، سرگذشت طالب آملی در تاریخ و افـسانه در کنار هم آمده است؛ بسیاری از ابعاد تاریخی و افسانه‌ای زندگی طالب آشـکار شد. در ادامه‌ی این مطالب، عوامل زمینه ساز در دگرگونی داستان تاریخی طالـب آملی به افسانه‌ی معروف و دلنشین «طالب و زهره» در فولکلـور مازنـدران مـورد بررسی قرار خواهد گرفت. با نگاهی اجمالی بـه دو منظومـه‌ی« لیلـی و مجنـون» و«طالب و زهره» می‌توان همانندی‌هایی در آن‌ها یافت در ذیل با مقایسه‌ی این دو منظومه، عوامل زمینه‌ساز آفرینش افـسانه‌ی طالـب و زهـره مـورد بررسـی قـرار خواهد گرفت:

عوامل زمینه‌ساز در آفرینش افسانه‌ی «طالب و زهره»:

پیش از بررسی عوامل زمینه‌ساز افسانه‌ی طالب و زهره به «تعریف افسانه»، «انواع افسانه» و «تفاوت آن با اسطوره»، اشاره خواهد شد:

پژوهشگران زیادی باتحقیق درباره‌ی افسانه، تعاریف متفاوتی از آن ارائه داده‌انـد. منوچهر سلیمی: «افسانه را بیان عمیق‌تر آرزوهای جهـانی» (سـلیمی، ١٣٧٢ :١١) می‌دانـد. پروفـسور روشـن رحمـانی، افـسانه‌شـناس بـزرگ تاجیـک، در کتـاب «افسانه‌های مردم فارسی زبان» ضمن نقد و نارسایی بیشتر این تعاریف، بـه طـور جامع افسانه را چنین تعریف کرده‌اند: «نقل‌هـا و قـصّه‌هـای اجتمـاعی، معیـشتی، هجوی، عـشقی، عبـرت انگیـز و پنـدآموز کـه دربـاره‌ی انـسان‌هـای گونـاگون، حیوانات، مخلوقات خیالی، دیو، پری، اژدها و نیز سحر وجادو و دیگر واقعیـات و حوادث و سرگذشت که باخیال بدیع به حدیث اندیشه‌هـای عجیـب و غریـب بیان کرده‌اند و با خیالات دل‌انگیز و پرهیجان به شنونده و خواننده ذوق و شـوق

بخشند و آرزوها و آرمان‌های مردم را انعکاس دهند و نیکی‌هایی چون رحم و شفقت و شادی وسرور را و بدی‌هایی چون نفرت و عداوت را بیدار کنند.» (رحمانی، ۱۳۸۰ :۵۰) افسانه‌شناسان این نوع ادبی را به سحرآمیز (پریان)، افسانه مثل (درباره حیوانات)، معیشتی (اجتماعی)، هجوی وافسانه‌ی عشقی دسته‌بندی نموده‌اند. (۱۵)

داستان عامیانه‌ی «طالب و زهره» افسانه‌ای عشقی است. «افسانه‌های عشقی منشأ تاریخی دارند. تلاش قهرمان‌های چنین افسانه‌ها فقط رسیدن به عشق است این افسانه‌ها نیز دو دسته‌اند: گروه اوّل قهرمانانی که به مراد نمی‌رسند و با عشق پاک از دنیا چشم می‌پوشند و افسانه با فاجعه به پایان می‌رسد و گروه دوم قهرمانان به مراد و مقصدشان می‌رسند.» (رحمانی، ۱۳۸۰ :۷۱) افسانه‌ی «لیلی و مجنون» و «طالب و زهره» جزء دسته‌ی نخستین‌اند. اما در افسانه‌ی «خسرو و شیرین» هر چند وصال صورت گرفت؛ پایان داستان با تراژدی خاتمه یافت. چرا که شیرین نماد عشقی بی‌آلایش است.

هرچند افسانه‌ها، گاه زمینه‌هایی اسطوره‌ای می‌یابند و با اسطوره پیوند می‌خورند اما این دو نوع ادبی متفاوتند. چنان که: «اسطوره (myth) افسانه نیست بلکه تاریخی واقعی از آغاز وقایع بزرگ ازلی، مانند: آغاز جهان، بشریت، زندگی و مرگ و آغاز پیدایش انواع حیوانی و نباتی و... است.» (سجادپور، ۱۳۷۸: ۵۰) بنابراین اسطوره‌ها ریشه در اندیشه‌های مذهبی دارند و جنبه‌های سمبولیکِ آن‌ها به رویدادها نیروی مافوق انسانی و خدایی می‌دهد. اما افسانه‌ها – که زاییده‌ی خیال هستند – جهت سرگرمی و مسرّت، با انگیزه‌های اخلاقی توسّط ذهن‌های خلّاق مردمی بی‌نام ونشان، از میان توده‌ی مردم ساخته شده‌اند. امّا افسانه‌های عشقی – که ریشه در تاریخ دارند – شاخ و برگ‌های افسانه‌ای آن‌ها از خیال افسانه‌پردازان، سرچشمه گرفته است. اکنون با این مقدّمه به بررسی عوامل زمینه ساز افسانه‌ی عشقی «طالب و زهره» و مقایسه آن با افسانه‌ی «لیلی و مجنون» پرداخته خواهد شد:

۱. آغاز عشقی پاک:

طالب در افسانه‌ها جوان عاشق پیشه‌ای است که از سنین مکتب و در جلسات درس عاشق زهره، یکی از دختران همدرس خویش می‌شود. در روایت‌های شفاهی، اشاره‌ای مستقیم به چگونگی ابراز عشق از جانب طالب یا زهره نشده است. تنها درباره‌ی آغاز این عشق از زبان طالب (١٦) چنین روایت شده است:

«میرزا که دنبیه اومه پلی	مِنْوُ وِ خونْسمِی گلی به گلی
مسه ایارده خِردنی فراوون	کماج واقوز کُنّا آبدندون»

(میرزا که نبود او (زهره) پهلویم می‌آمد و من و او هم صدا با هم می‌خواندیم. زهره برایم خوردنی‌های فراوان نظیر کماج، شیرینی گردویی و نان برنجی می‌آورد.)

چنین شدکه غیبتِ گاه به گاه میرزا به جهت شرکت در مراسم عزاداری و قرآن خوانی بر بالای سر محتضر سبب شده بود تا زهره که همدرس طالب بود در نبود استاد در کنار طالب بنشیند. این موضوع، عاملی شد تا آن دو به یکدیگر انس گیرند. دو نکته در این مبحث گفتنی است:نکته اوّل آنکه: این عشق مانند عشق مجنون به لیلی از مکتب آغاز شد و از اساس پاک بوده، عشقی که از آغاز نوجوانی و با احساسی لطیف پدیدار می‌شود و از آلایش‌های نفسانی مبرّاست این ویژگی زمینه را برای افسانه گشتن این عشق فراهم می‌سازد.

نکته‌ی دوم آن که: باتوجّه به تفاوت فضای اجتماعی و فرهنگی ایران، به خصوص منطقه‌ی مازندران با جامعه‌ی عرب تفاوت شخصیت لیلی و زهره کاملاً مشهود است. لیلی در فضای بسته‌ی جامعه‌ی عرب، پس از آنکه نامش بر زبان‌ها افتاد، در حصار تعصّبات قومی محدود و محصور گردید و به اجبار به عقد ابن سلام در آمد و تا پایان زندگی در بستر مرگ دم بر نیاورد. او تنها یک بار آن هم به بهانه‌ی مرگ همسر، در مراسم سوگواری او با درد، در عشق مجنون گریست و اندکی از دردهایش را التیام بخشید.

«اشک از پی دوست دانه می‌کرد شوی شده را بهانه می‌کرد.»

(نظامی، ۱۳٦۸: ٤٦۷)

اما زهره، این دختر مازندرانی، در افسانه‌ی طالب و زهره، هرگاه اراده می‌کند؛ به بهانه‌های مختلف، نظیر؛ شستن برنج بر ساحل رود هراز و یا بافتن بر بالای بام خانه، خود را به طالب می‌رساند. (۱۷) با وجود این هیچگاه تعامل آن دو با یکدیگر لحظه‌ای از فضای پاک، قدم فراتر نمی‌گذارد. بنابراین پاک ماندنِ فضای این عشق، در نهایت آزادی، با حصار فرهنگ و آداب و رسوم و ارزش‌های قومی و دینی – که در وجود «زهره» نهادینه است – از پاک ماندن عشق لیلی و مجنون با حصار تنگ محدودیت‌ها و تعصّبات قومی، تأمّل برانگیز و بسیار زیباتر و ارزشمندتر است.

۲.موانع ازدواج:

در منظومه‌ی «طالب و زهره»، برای ازدواج آن دو، چهار مانع عمده وجود داشت که به بررسی هر یک پرداخته خواهد شد:

۲-۱.اختلاف طوایفی:

یکی از ویژگی‌های ساختار اجتماعی زادگاه طالب، شهرآمل، دسته‌بندی مردم به طوایف گوناگون بوده است. این ویژگی هم‌چنان در آمل وجود دارد. چنان که، هنوز هم مردم در نخستین دیدار با هم برای شناخت، از طوایف یکدیگر می‌پرسند. این ویژگی بی‌شباهت به جامعه‌ی قبیله‌ای سرزمین‌های عربی نیست. به گونه‌ای که در داستانِ «لیلی ومجنون» اختلافات و نزاع‌های قبیله‌ای، نخستین موانع بر سر راهشان شد و «قیس» از دوری لیلی سر به بیابان گذاشت و رفتارهای جنون‌آمیز او باعث شد که پدر لیلی با پافشاری قبیله‌ی لیلی و حتّی جنگ نوفل، باز هم راضی به ازدواج مجنون با دخترش نشد.

در داستان «طالب و زهره» نیز طالب از طایفه‌ی «آملی» بود و زهره از طایفه‌ی «چلاو». وقتی طالب از پدرش، درخواست خواستگاری از زهره را کرد، پدر در پاسخ به او چنین گفت:

گوش هاده تِر بوم ملّاطالبا   مه ملّا طالبا مه جان ریکا
عسل ماز جفت نوونه پاپلی ره   چلاوی یارنَوونه آملی ره

(به من گوش کن ملا طالبا، ملا طالبای من، پسر عزیز من.
همان طور که زنبور عسل با پروانه جفت نمی‌شود، چلاوی و آملی هم با هم یار نمی‌شوند.) (۱۸)

این بخش از داستان، بیانگر آن است که در آن زمان میان طایفه‌ی «آملی» و «چلاوی» اختلاف بود. اما عشق طالب به زهره سوزان‌تر از آن بود تا با نصیحتِ پدر فروکش کند. گفتنی است که پیش از این طالب با دادن گلوبندِ مادرش به زهره، با او هم قسم شده بود. چنانکه در روایت‌های شفاهی آمده است:

*جانِ مارِ هدا طلا گردنبند   بیاردمه هادمِ شه یار دلبند
ته ره گمّ زهره جان وِرِ خاردار   جانِ مارِ هِدا بیه یادگار دار

(گردنبند طلایی که مادر عزیزم داده بود با خودم آورده‌ام تا به یار دلبندم تقدیم کند. زهره جان به تو می‌گویم:ازآن خوب نگه‌داری کن، هدیه‌ی مادر عزیزم بود آن را به یادگار نگهدار.)

بدین‌ترتیب،با اصرارِ طالب،پدرش که در داستان شخصیتی دلسوزتر و منطقی‌تر از پدر و برادران زهره دارد، خواسته‌ی فرزند را پذیرفت. نزد همسرش ،نامادری طالب ،رفت و ماجرا را با او درمیان گذاشت تا زمینه را برای دامادی پسر فراهم کنند.

۲-۲. دسیسه‌ی نامادری طالب:

نامادری، که یکی از شخصیت‌های منفی و منفور در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه است؛ در حقیقت مانع اصلی در رسیدن طالب به زهره است. طالب و

زهره - که هر دو پیش‌تر مادر خود را از دست داده بودند - در دامان نامادری پرورش یافته بودند. نامادری طالب که خواهرزاده‌ی خود را برای طالب درنظر داشت. به همسرش گفت:

*طالبِس گل تازه بچیمه شه خِرزاره وِنه نومزه بدیمه

(گل تازه‌ای برای طالب چیدم و خواهرزاده‌ام را برای نامزدی‌اش درنظر گرفته‌ام.)

امّا طالب که حرف نامادری را شنید؛ گفت:

«اگه مه رِ ورِ ندین سرانجوم آملّ سر اِلمه شومه گوم

(اگر مرا با زهره سرانجام ندهید آمل را رها می‌کنم و گم و ناپیدا می‌شوم.)(۱۹)

نامادری طالب، وقتی پافشاری بیشتر را بی‌نتیجه دید، نقشه‌ای دیگر ریخت و دست خالی‌بودن را بهانه کرد. او به طالب گفت:«یک سال به گاوسرا برو تابا دسترنج تو و حاصل برداشتِ برنج پدرت به خواستگاری زهره برویم.» در حقیقت هدف نامادری این بود که برای مدّتی طالب را از زهره دورکند تا شاید در این‌مدّت زهره ازدواج کند و طالب برای خواهرزاده‌اش بماند.

طالب باآنکه فکر پلید نامادری را خوانده بود امّا از آن جا که واقعاً دستش خالی بود و برای ازدواج به اندوخته‌ای نیاز داشت، برای مدّت یک سال به گاوسرا رفت.

در این بخش از داستان، طالب در هجر زهره نغمه‌ها سر می‌دهد و حتّی با کبوتر دشت هم‌سخن می‌شود و آوارگی خویش را نجوا می‌کند:

*« کوتر دَی داره سر آواره واری لعنت ختدا بر خرده‌مار داری

گالشی هاکنّ با مال ویشه دست تور بزومه شه لینگ تاشه»

(کبوتر مثل آواره‌ها بر شاخه درخت بود، نفرین خدا بر نامادری داشتن

گاوداری کردم و دستم را با تبرو پایم را با تیشه زخمی کرده‌ام.(سختی‌های زیادی متحمل شده‌ام.)

لیلی و قیس، در منظومه‌ی لیلی و مجنون هر دو مادرانی دلسوز دارند امّا بـاتوجـه به نظام خانوادگی جامعه‌ی عرب، آن‌ها در سرنوشت لیلی و مجنون و در رونـد و سیر منطقی داستان تأثیر چندانی نداشتند.

٤-٢-٣. مخالفت پدر و برادران زهره:

این بخش از داستان «طالب و زهره» نیز با داستان «لیلی و مجنون» قابـل ارزیـابی است، چنان که، پدر لیلی به این‌دلیـل کـه نـام دختـرش بـر سـر زبـان‌هـا افتـاد؛ خشمگین شد و لیلی را در خانه حبس کرد و مانع دیدار آن دو با یکدیگر شد.

* فرمود که سرو نوبهاری   در پرده شود چوگل حصاری

(نظامی، ١٣٦٨ :١٧٠)

(٢٠)

*چون راه دیار دوست بستند   برجوی بریده پل شکستند

(نظامی،١٣٦٨ :٥٩)

در داستان «طالب و زهره» نیز پدر و برادران زهره، به سبب برملاشدنِ راز عـشقِ آن دو و ترس از آبروریزی، می‌پذیرند؛ قـادر - کـه مـردی سـالخورده و متمـوّل است - به خواستگاری زهره بیاید. با این تفاوت که لیلی به عقد ابن‌سلام درآمـد و هرچند به شکل صوری ازدواج صورت گرفت امّا در داستان «طالـب و زهـره»، زهره با تهدید به خودکشی، از ازدواج با قادر خلاص شد.

در دنباله‌ی تحلیل و مقایسه‌ی شخصیت زهره با لیلی، در مقابل مخالفت‌های پـدر و برادران، این مطلب را باید افزود: که لیلی باتوجّـه بـه فـضای بـسته‌ی زنـدگی عرب بدوی در حصار تنگ محدودیت‌هـای موجـود محـصور گردیـد و تـن بـه ازدواج اجباری داد و از سوز هجران و دوری مجنون بیمار شد:

*گشت آن تن نازک غصب پوش   چون تار قصب ضعیف و بی‌توش

(نظامی، ١٣٦٨ :١٩٢)

اما شخصیت زهره، مانند دیگر شخصیت‌های زن در ادبیات عامیانه مازندران «تفاوت چندانی با عاشق ندارد و حتّی در بعضی قسمت‌ها جنس مؤنّث رفتاری مردانه» (فلاح، سایت مازندنومه) و آزادتر از جوامع عرب دارد. چنان که زهره بارها با وجود مخالفت‌های پدر و برادرانش باز هم به دیدار طالب رفت. حتّی در بخشی از داستان که طالب با برادران زهره روبه‌رو شد ویکی از برادران زهره با تبر شانه‌ی طالب را زخمی کرد. امّا این خشونت و سخت‌گیری برادران، هرگز سبب ضرب و شتم و آزار زهره نگردید. بی‌شک این تفاوت‌ها ناشی از تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی عرب با ایران است.

۲-٤. نامادری زهره:

چهارمین مانع ازدواج طالب و زهره وجود نامادری زهره است. زهره یک روز به بهانه‌ی شستن(۲۱) برنج (دونه شورون) به کنار رودخانه رفت. در آن‌جا طالب را درحال ماهی‌گیری ملاقات کرد. طالب ماهی صید شده‌اش را به عنوان تحفه در تشت یار گذاشت. به گفته‌ی راوی: در این بخش ازداستان طالب و زهره که قلبشان کاملاً یکی شده بود؛ ساعت‌ها با یکدیگر نجواهای عاشقانه سردادند. سپس زهره از طالب خواست پیش از قادر به خواستگاری‌اش بیاید. طالب پذیرفت. زهره با تشت برنج و ماهی، شادمان از دیدار با یار به خانه بازگشت. نامادری علّت شادمانی‌اش را جویا شد و وقتی ماجرا را فهمید با پدر زهره نقشه‌ی شومی کشیدند تا برای همیشه از دست طالب راحت شوند.

چهار شخصیت اصلی این داستان، پدر و نامادری طالب و زهره هستند. در تحلیل شخصیت پدر طالب باید گفت: او بسیار رئوف‌تر و منطقی‌تر از پدر زهره است چنان که پیش‌تر، با اصرار طالب از مخالفت با ازدواج آن دو دست کشیده بود. امّا پدر زهره نه تنها از مخالفت دست نکشید بلکه با نامادری زهره همداستان شد تا به طالب آسیب برساند.

انگیزه‌ی نامادری طالب در مخالفت با ازدواج آن دو، راضی کردن طالب به ازدواج با خواهرزاده‌اش بود. امّا نامادری زهره، منفی‌ترین چهره‌ی داستان، انگیزه‌اش تنها بدجنسی و بدخواهی نسبت به زهره بود. او به زهره گفت: «ماهی را سرخ کن. من برنج را آماده می‌کنم.» سپس غذا را آغشته به سم کرد. وقتی طالب به میهمانی آمد با خوردن غذا، لحظاتی از هوش رفت و پس از آن پریشان و مدهوش خانه‌ی یار را ترک کرد.

۳. ازدواج اجباری:

بخشی از ماجرای قصه‌ی طالب و زهره را حضور غیرمستقیم شخصیت «قادر» آفریده است. چنان که از روایت‌ها بر می‌آید، قادر مرد مال‌دار پا به سن گذاشته‌ای است که پدر زهره ترجیح می‌داد دخترش را به او بدهد. چنانکه زهره به طالب گفته بود: «مال قادر چشم پدرم را کور کرده است.»

در داستان لیلی و مجنون نیز « ابن‌سلام» مرد متمولی بود که با تحفه‌های فراوان مطابق رسوم(۲۲) عرب به خواستگاری لیلی رفت:

* چاره طلبیدوکس فرستاد	درجستن عقد آن پریزاد
تالیلی را به خواستاری	درموکب خود کشد عماری
نیرنگ نمود وخواهش	خاکی شدوزرچوخاک می ریخت

(نظامی،۱۳٦۸ :۸۷)

پدر لیلی برای رهایی از ننگ بدنامی، بدون رضایت دختر، او را راهی خانه‌ی ابن‌سلام کرد. ابن‌سلام پذیرفت، بدون آن که خانواده‌ی لیلی آگاه شوند، لیلی، تنها با او هم‌خانه باشد. البته این موضوع بی‌شک باید از آفرینش‌های ذهن خلّاق نظامی باشد، تا از طریق باکره ماندن معشوق، شخصیتی اسطوره‌ای بیافریند و داستان را به اوج برساند. چرا که پذیرش خواسته‌ی لیلی از سوی همسرش، باتوجه به ساختار خانوادگی و ویژگی‌های رفتاری مردمان عربِ بدوی ناهمگونی

دارد. تفاوتی که در روایت‌های مختلف از لیلی و مجنون وجـود دارد و پیـشینه‌ی تاریخی آن می‌تواند تأییدی بر این مدّعا باشد.

چنان که در روایت امیرخسرو دهلوی، مجنون به خواسته‌ی پدر و مادر تـن داد و با دختر نوفل«خدیجه» ازدواج کرد. امّا پیش از قدم‌گذاشتن در حجله با یـاد لیلـی مدهوش، دوباره سر به بیابان گذاشت:

*چون شد گه آن که خرم وشاد — همخوابه شوند سرو وشمشاد

ازتخت شهی سبک فرو جست — برروی زمین چوخاک شدپست

(امیرخسرو،١٣٦٢ :١٩٠)

در مثنوی «طالب و زهره»، ازدواجِ اجباری زهـره بـا قـادر در حـدّ خواسـتگاری، مقدّمات ازدواج و نامزدی پیش رفت. طالب که با نقشه‌ی نامـادری بـه گـاو سـرا رفته‌بود؛ پس از گذشتِ مدّتی در خواب نیمروزی زهره را می‌بیند که در آب فرو می‌رود. طالب با وحشت از خواب پرید و خوابش را (٢٣) برای «سبزعلـی» یـار غار و همدمش در تنهایی، تعریف کرد:

*اَتی که باختمه من خو بدیمه — زهـره ره مـن میـون او بـدیمـه

وِره اوی دِلـه فـرو بـــدیمـه — ویشار بیمه خشحال که خوبدیمه

(کمی که خوابیدم من خواب دیدم، زهره را در میان آب دیدم.

او را درحال فرو رفتن در آب دیدم. بیدار شدم و خوشحال بودم که خواب دیـدم و واقعیت نبود.)

به‌دنبال این خواب، «قلی چارویدار» از راه رسید و خبر مقدّماتِ عروسی زهره بـا قادر را به گوش طالب رساند. طالب سراسیمه راهی شد و در راه، زهـره را -کـه در میان دو زن دیگر و همراهی برادران و چندتـن از خـانواده‌ی قـادر بـه دیـدار خانواده‌ی داماد می‌رفت - دید طالب به زهره نزدیک شد، تا از او گله کند. یکـی از برادران زهره به طالب حمله کرد و بر شانه‌اش باتبر زخمی زد. امّا زهره متوجّه نشد. طالب با بدن خون‌آلود - در حالی که رمقی نداشت- افتان و خیزان می‌رفت و با خود دردمندانه با لحنی حماسی نجوا می‌کرد:

*اگه زهـره‌جـان تـه‌خـاطـر نهیبـو هزار بمرد برار مه حریف بهیبو
شمشیر کشنه سهراب سانی(مانند) کمونِّ دست گیرمه گرد کیانـی
مـه جـور سـوار دنیّـه در سـواری به نور و اشرف و آمل و ساری
مه سون چوزن دنیه کلّ مازرون تبرزین زَن دنیّه نور و لارجون

(زهره‌جان اگر به‌خاطر تو نبود، هزار برادر نفرین شده نمی‌توانـست حریـف مـن باشد.

بسان سهراب شمشیر می‌کشم و مانند پهلوان کیانی کمان دست می‌گیرم.

سواری چون من از نظرسوارکاری در نور و بهشهر و آمل و ساری وجود ندارد.

اگر رگ غیرت من به جوش آید آنقدر قدرتمندم کـه اسـب و اسـب‌سـوار را بـر روی شانه‌ام بلند می‌کنم. در کل مازندران مبارزی چون من وجود ندارد و در نـور و لاریجان تبر زین زنی چون من وجود ندارد.) این بخـش از روایـت منظومـه‌ی «طالب و زهره» از دو نظر حائز اهمیت است: (٢٤)

٣-١. از جهت لحن و ریتم و موسیقی:

منظومه‌ی داستانی طالب و زهره «بـه دنبـال امیـری خوانـده مـی‌شـود، هـرچنـد، سرگذشت طالبا و امیر در باور مردم مازنـدران کـاملاً مـستقل اسـت، امّـا ازنظـر موسیقایی این دو منظومه مکمّل همدیگرند چـرا کـه امیـری، ریتمـی آزاد دارد و طالبا حالتی ریتمیک. فضای اشعارِ منظومه‌ی طالبا در گذر زمان تغییراتی یافته، بـه تناسبِ اوضاع هر ناحیـه، شـکل خاصـی پیـدا کـرده اسـت. ضـمناً اشـعار طالبـا گنجینه‌ی فرهنگ و نحـوه‌ی گـذران زنـدگی دامـداری و حـشم داری گذشـته‌ی مازندران است.» (محسن‌پور، سایت مهرآوا) در هرحال آنچه مسلّم است؛ بررسی این منظومه و مقایسه‌ی آن با دیگر منظومه‌ها می‌تواند موضوع مقاله‌ای دیگر باشد و بحثی جداگانه را می‌طلبد. اما آن چه که در این مبحـث، گفتنـی اسـت آن کـه: ریتم کلام و لحن آواز، این منظومه، در بخش‌های مختلـف داسـتان بـاتوجـه بـه موضوع و فضای داستان تغییر می‌یابد. به گونه‌ای که در این بخش از داسـتان کـه

طالب با زخم برداشتن از دست برادر زهره، غرورش جریحه‌دار شده است؛ لحن و ریتم روایت کاملاً حماسی می‌شود.

۳-۲. از جهت انتخاب واژگان:

در این ابیات از منظومه‌ی «طالب و زهره» طالب، به خاطر عشقی که به زهره داشت با برادرش درگیر نشد. راوی برای آن که اندکی از جراحت‌های درون طالب را التیام بخشد از تلمیحات اسطوره‌ای و پهلوانی، نظیر؛«سهراب، گرد کیانی، فرامرز» و ابراز و آلات رزمی چون؛ «شمشیر، کمان، کمند، اسب و تبرزین» به کار می‌برد تا بدینگونه فضای کلام را کاملاً حماسی کند و سپس در بیت پایانی این بخش، دوباره فضای حماسی را به عشق پیوند می‌دهد:

«این زخم که بخردمه از دست عشقِ　　　مه دل تش بهیته سر مست عشقِ»

*این زخم را من از دست عشق خورده‌ام، دلم آتش گرفته است و من از عشق سرمستم.»(۲۵)

٤. پایان ماجرا و آفرینش تراژدی:

پرده‌ی پایانی یک منظومه‌ی عاشقانه و آن چه که یک افسانه را به نقطه‌ی کمال نزدیک می‌کند، شامل مرگ عاشق یا معشوق در جوانی، سوز و گداز و ناله‌های غم‌انگیز عاشق، یا معشوق پس از مرگ یکی از معاشق و در پایان، آن چه که تاریخ را به اسطوره پیوند می‌زند و آن را جاودانه و ماندگار می‌سازد، چگونگی رویارویی آخرین قهرمان داستان با مرگ و پایان تراژدی است.

در منظومه‌ی خسرو و شیرین «آخرین دستاویزِ نظامی برای تبدیل داستان به اسطوره‌ای جاودان، که شاید اساسی‌ترین و استوارترین ویژگی شخصیتی او نیز باشد؛ نحوه‌ی رویاوریی شیرین با مرگ است. براساس تمام اسناد تاریخی، شیرین پس از مرگ خسرو، به بالین او رفت و بر مزارش جان سپرد. این عوامل، شاعر را قادر ساخته، تا مرگی پاک، معصومانه و اسطوره‌ای را چاشنی داستانِ

خویش ساخته، فرآیند اسطوره‌سازی‌اش را بـه بهتـرین نحـو و در اوج بـه پایـان برساند. (دادور، ۱۳۸۹،راسخون)

در منظومه‌ی «لیلی و مجنون» نیز لیلی، که از غم دوری و رنج مجنون بیمار شـده بود؛ از دنیا رفت، مجنون، آخرین شخصیت این تراژدی است که با نـوع مـرگش اسطوره را رقم می‌زند. در لیلی و مجنون به روایت نظامی، لیلی را دفـن کردنـد و مجنون بر بالای مزار او «ای دوست گفت» و جان سپردوبه معشوقش پیوست. امّا به روایت امیر خسرو دهلوی، مجنون پیش از دفن لیلی، خود را به جنازه‌ی لیلـی رساند. هرچند برخی از پژوهشگران، روایت امیرخسرو دهلوی را دور از واقعیت و مخالف با زندگی عرب دانسته‌اند (محسنی، ۱۳۸۹، راسخون) امّا پایـان روایـت امیر خسرو دهلوی از جنبه‌ی اسطوره‌ای قوی‌تری برخـوردار اسـت. زیـرا وقتـی لیلی را در دخمه گذاشتند، مجنون او را در آغوش کشید. پیری از خانـدان لیلـی، خانواده‌ی او را به آرامش دعوت کرد و گفت: این کارِ مجنـون، جنبـه‌ی نفـسانی ندارد. پس از چند دقیقه جمعیت فهمیدند؛ مجنون به محض آغوش گرفتن لیلـی، جان به جان‌آفرین تسلیم کرده، به معشوق خود پیوست. (۲۶)

پایان منظومه‌ی «طالب و زهره» نیز مانند این دو منظومه‌ی بـزرگ ادب فارسـی از جنبه‌های اسطوره‌ای بالایی برخوردار است که به برخی از آن‌ها اشاره خواهدشد: در بخش‌های پیشین در خلال تحلیل افـسانه‌ی «طالـب و زهـره»، بـه دو خـواب اشاره شده بود. در اولین خواب طالب در گاوسرا زهره را در آب غرفه می‌بیند که بعد از بیدار شدن فکر می‌کند تعبیر آن مقـدّماتِ ازدواج اجبـاری زهـره بـا قـادر است. درحالی‌که در حقیقت، شاید راوی قصد داشته، به پایان داستان‌گریزی بزند. از سویی دیگر زهره نیز پس از خبردار شدنِ جراحت طالب، بـه امـام‌زاده قاسـم رفت، شمع روشن کرد و برای سلامت طالب دعا کرد. او بـه‌خـواب رفـت و در خواب دید، طالب عمر نوح یافت. طبق باور عامیانه‌ی مردم مازنـدران و بـسیاری از مناطق ایران، خواب زهره – که زن بود –تعبیـری واژگـون یافـت و طالـب بـا عمری کوتاه در چهل‌ودو سالگی در گذشت. نکته‌ی دیگر آن که پـس از ناپدیـد

شدن طالب، زهره از کوه و بیابان و دوستان طالب و در پایان از کبوتر سراغ طالب را گرفت. این بخش از داستان کاملاً جنبه‌ی افسانه‌ای یافته است. به‌گونه‌ای که کبوتر زبان باز نمود و گفت: «ماهی دریا طالب را بلعیده است.» طالب به کنار رودخانه رفت، ماهی صید کرد و دهان ماهی را پر از طلا کرد تا ماهی لب به سخن گشود و گفت: «طالب در میان هندیان خدمتکاری می‌کند.»

آیا راوی افسانه از سرگذشت تاریخی طالب در هند خبر نداشته است؟ یا آگاهانه پس از شکست در عشق، سرگردانی در هندوستان را برایش رقم زده است؟ چرا که این سرگردانی و بی سرر و سامانی عاشق در شکل‌گیری این افسانه تأثیر به‌سزایی داشته‌است.

مرگ طالب در جوانی نیز از این حیث قابل تأمّل است. در حقیقت اگر طالب در جوانی از دنیا نمی‌رفت و سال‌های طولانی به زندگی خود در هند ادامه می‌داد، بی‌تردید یاد و خاطره‌ی آن عشقِ سوزان، در همان حدّ نغمه‌ها و زاری‌های زهره پس از مدّتی در دل دشت‌ها چون کور سویی خاموش می‌شد. امّا بی‌شک پس از گذشت چندین سال و پس از رسیدنِ خبر وفات طالب به آمل، خاطره‌ی عشقی دیرین دوباره در ذهن‌ها تداعی شد. چرا که دلسوخته‌ای که سال‌ها در فراقِ عشق (۲۷) می‌سوخت؛ دیگر توان تحمّل سوز عشق را نداشت، تنها جایی را که برای التیام زخم کهنه‌ی درونش یافت، رودخانه‌ی کهن و دیرینه‌ی هراز بود که ترنّمش برای هر آملی التیام‌بخش دردهاست. همان رودی که از کوه اساطیری دماوند و رشته کوه‌های البرز سر چشمه می‌گیرد و در سراشیبی ناخودآگاهِ ذهن‌ها و اندیشه‌ها، یک تاریخ را جاری می‌سازد. آری این گونه است که نغمه‌های عاشقانه‌ی زهره در مرگ طالب خویش، به‌زودی با نوای دردمندِ نی، در این مرزوبوم، افسانه‌ای جاودان آفریده است. افسانه‌ای ماندگار، که با وجود همه‌ی بی‌مهری‌ها و گردهای فراموشی که بر آن نشسته، به حیات خویش ادامه داده است.

زهره، آخرین قهرمان داستان، پس از مرگ طالب با تصمیم خود سرنوشت این اسطوره را رقم زد. او تصمیم نهایی خود را گرفت. آری زهره تن به رود هراز سپرد. او می‌توانست مانند دفعه‌ی پیش، با گلوبندِ یادگار محبوبش یک تراژدی بیاآفریند، یا مانند شیرین، با خنجر پهلو بدرد و یا چون مجنون از اندوه عشق، نام دوست بر زبان آورد و جان گرامی به جان‌آفرینِ عاشق، تسلیم نماید. امّا پیوند زهره به عشقِ دیرینه‌اش، طالب، با پیوستن به رودخانه‌ی هراز- که از کوه نمادین دماوند زاده می‌شود- خودنماد اسطوره‌ی یک ملّت است و جای آن دارد که این افسانه‌ی بومی محدوده‌ی جغرافیایی و فولکلور مازندران را در نوردیده، به اسطوره و داستانی ملی در پهندشت این سرزمین اسطوره‌ای بدل گردد.

نتیجه‌گیـــری

در این مقاله، براساس بررسی مستندات و تاریخ زندگی طالب آملـی و آنچـه کـه در روایت‌های شفاهی از زندگی افسانه‌ای طالبا، در زبـان تـوده‌ی مـردم و نـوای چوپانان مازندران به وجود آمده است، این نتیجه به دست آمد که: تاریخ زنـدگی طالب آملی مانند بسیاری از داستان‌های عاشقانه - که ریشه در تاریخ دارنـد- بـه افسانه، تأویل یافت و طالب به شخصیتی نیمـه تـاریخی و نیمـه افـسانه‌ای بـدل گردید. (۲۸)

بدین‌ترتیب آن چه در تاریخ زندگی طالـب رخ داد، در افـسانه‌هـا شـاخ و بـرگ بیشتر گرفت و از آن جا که محور اصلی داستان عشق بود؛ تمام ماجراهای مرتبط با موضوع عشق در آن پرورش یافت. بنابراین ماجراهای تاریخی مانند؛ مهـاجرت شاعر به کاشان و سپس هندوستان که سبب پیـشرفت و رسـیدن بـه مقـام ملـک الشعرایی دربار گردید، در روایت افسانه، به فرار و سرگردانی عاشق از بی‌مهـری معشوق تأویل یافت و زمینه‌های تاریخی - که می‌توانست رنگ و بوی افـسانه را از میان ببرد - آگاهانه یا ناآگاهانه از زبان افسانه سرایان ناشناس اما آگاه به اصول افسانه سازی نادیده گرفته شد.

بی‌شک وجود زمینه‌های لازم و برخی شـباهت‌هـای ایـن منظومـه بـا منظومـه‌ی مشهور «لیلی و مجنون»، نظیر؛ عشق در مکتب، جنون عاشق، اختلافات طـوایفی، مقدّمات ازدواج اجباریِ یکی از معاشیق و سرانجام پایانی تـراژدی گونـه، سـبب این دگرگونی و آفرینش افسانه گردید.

در پایان، وجود برخی نمادها و مفاهیم اسطوره‌ای و ملی، نظیر؛ رودخانه‌ی هـراز که چون رگ‌های حیاتی، از اندیشه‌ی تابنـاک کـوه اسـاطیری دماونـد سرچـشمه می‌گیرد و باگذر از شهر تاریخی و افسانه ساز آمل، برقلب تپنده‌ی ایـران، دریـای خزر، جاری می‌گردد و هر روز نجواهای عشق پـاک و اصـیل ایرانـی را از زبـان

زهره در دل دشت‌ها و دامنه‌های رشته کوه‌های البرز (چلاو، کرسنگ، اسک) پژواک می‌کند؛ این نتیجه را دربرداشت که: با خود اندیشه کنیم داستانی چون «لیلی و مجنون» – که زمینه‌های تاریخی آن از سرزمین نجد بوده – رنگ و بویی ایرانی یافته است و جزء افسانه‌های ملی ماگشته، آیا داستان‌هایی، نظیر؛ «طالب و زهره» – که برخاسته از تاریخ ایران و تأویل یافته‌ی ذهن افسانه سرایان بومی ایرانی است – شایستگی آن را ندارند که بازدودن گرد فراموشی، حیاتی دوباره یابند و در زبانِ فاخر ملی و ایرانی با تحلیل و بررسی پژوهشگران، و در زبان نویسندگان و شاعرانِ امروز، به شیوه‌های بازآفرینی و تلمیحات شعری، ماندگار گردند؟(۲۹)

منابع و مآخذ

۱. اقبالی، ابراهیم، (۱۳۸۳)، **مقایسه‌ی داستان خسرو و شیرین فردوسی و نظامی**، مجله زبان و ادبیات، ش۳.

۲. ثعالبی نیشابوری، عبدالملک،(۱۳٦۸)، **تاریخ ثعالبی**، محمد فضایلی، تهران: نشر قطره.

۳. جریرطبری، محمد،(۱۳۷۵)، **تاریخ طبری**، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات اساطیر.

٤. دادور، نغمه، (۱۳۸۹)، هنر اسطوره سازی نظامی، سایت راسخون.

۵. دهلوی، خسرو، (۱۳٦۲)، **تصحیح اشرفی**، تهران: انتشارات شقایق.

٦. راشدی، پیرحسام الدین، (۱۳۵٦)، ترجمه محمد جعفر جوان، **مجله هنر ومردم**،ش۱۷۹.

۷. رحمانی، روشن، (۱۳۸۰)، **افسانه‌ی مردم فارسی زبان**، شیراز: انتشارات نوید.

۸. زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۲)، **پیر گنجه درجستجوی ناکجاآباد**، تهران: نشرسخن.

۹. ستاری، جلال، (۱۳۷۹)، **پیوند عشق میان شرق و غرب**، تهران: نشر فردا.

۱۰. ستودیان، مهدی، (۱۳۸۹)، **ریشه‌یابی داستان لیلی ومجنون**،سایت راسخون.

۱۱. سجادپور، فرزانه، (۱۳۷۸)، **بافته‌ها و یافته‌ها افسانه‌ها واسطوره‌ها**، مجله فرهنگ و هنر، ش۵۰.

۱۲. سلیمی، منوچهر، (۱۳۷۲)، **قصه‌های عامیانه مردم ایران**، ج اول، تهران.

۱۳. طالب آملی، محمد، (؟)، **کلیات اشعار طالب آملی**، تصحیح طاهری شهاب، کتابخانه سنایی.

۱٤. فخرالزمانی، ملا عبدالنبی، (۱۳٤۰)، **تذکره‌ی میخانه**، احمد گلچین معانی، تهران: انتشارات نسبی.

۱۵.فرمند،حسین(۱۳٦۲)، **نگاهی به ریشه و پیشینه‌ی لیلی و مجنون**، مجله خراسان، کابل: ش٦.

۱٦.فلاح، نادعلی،(۱۳۹۰)، **امیروگوهر به روایت افسانه‌ها**، سایت مازندنومه.

۱۷.گودرزی، فرامرز، (۱۳٥٤)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش۱٥۷.

۱۸.________ (۱۳٥٤)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش۱٥۸.

۱۹.________(۱۳٥٤)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش۱٥۹.

۲۰.________(۱۳٥٤)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش۱٦۱.

۲۱.________(۱۳٥٥)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش۱٦۲.

۲۲. .________(۱۳٥٥)، **زندگی‌نامه وکارنامه‌ی ادبی طالب آملی شاعری که شایسته‌ی فراموشی نیست**، مجله هنر و مردم، ش ۱۷۳.

۲۳.محجوب، محمدجعفر، (۱۳٤۲)، **لیلی و مجنون نظامی و مجنون ولیلی امیرخسرو دهلوی**، مجله سخن، ش۷.

۲٤.محسن پور، احمد، (۱۳۸۹)، **موسیقی مازندران**،سایت مهر آوا .

۲٥.محسنی، احمد،(۱۳۸۹)، **یک قصه بیش نیست**، نشریه و پایگاه نور، ش۲۰ سایت راسخون.

۲٦. نظامی گنجوی، (۱۳٦۸)، **لیلی و مجنون**، تهران: انتشارات سیرنگ.

۲۷. هدایت، رضاقلی خان، (۱۳٤٤)، **ریاض العارفین**، مهرعلی گرگانی، تهران: انتشارات محمودی.

چکیده مقالات

همایش بین المللی

طالب آملی

شکوه‌های خیال‌انگیز طالب آملی

دکتر مریم‌السادات اسعدی

چکیده:
دیوان طالب آملی سرشار است از ناله و درد، شکوه و شکایت. طالب، گاه از جور دهر و نامهربانی فلک لب به شکایت می‌گشاید و گاه از نا میمونی بخت فغان برمی‌آورد. با آن که غم و غصه گریبان او را سخت فشرده، راه نفس را بر او بسته است، اما ناله‌هایی زار از این پیکر نحیف هم‌چنان به گوش می‌رسد و دل‌ها را به درد می‌آورد. گرچه برخی شکایت‌های طالب چون بد اقبالی، ضعف جسمانی و ابتلا به امراض، جور فلک و روزگار جنبه‌ی شخصی دارد، اما بسیاری نیز ریشه‌ی اجتماعی دارد و گواه نا بسامانی اجتماع دوره‌ی اوست. جامعه‌ای که در آن ارزش‌ها واژگون گردیده، خزف بازار لعل را شکسته است. زاهدان بر اریکه‌ی ریا تکیه داده‌اند، ابلهان در کلبه‌های آباد به سر می‌برند و فرزانگان در ویرانه‌های عزلت خزیده‌اند.

اما در این مقاله، مهم‌ترین موارد آن‌ها با ذکر پاره‌ای شواهد شعری از شاعر به اختصار بررسی می‌گردد. از آن‌جا که سبک و سیاق سخن طالب اکثراً با خیال‌انگیزی همراه است، هر جا کلام اقتضا کند، به این موضوع نیز پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، دیوان اشعار، شکوه و شکایت، خیال‌انگیزی

جوابات صائب تبریزی به طالب آملی
(همراه با سوگ سرود صائب در رثای طالب)

دکتر یوسف اسماعیل‌زاده

چکیده:
همواره در بین شاعران، چه قدیم و چه جدید، سنّت جوابگویی به شعر یکدیگر رسم بوده است. در اغلب دیوان‌های روزگاران پیشین اشعاری دیده می‌شود که در اقتفا و استقبال از شعر دیگر سخنوران گفته شده است. این استقبال گاه آشکار بوده و شاعر خود به تصریح، نام شاعر مورد اقتفا را ذکر می‌کرد و گاه پنهان و اقتفا در همان زمین غزل صورت می‌گرفت. شهرت فراوان غزل مذکور، دوستی و محبت بین شاعران، برجستگی غزل، غزلیات طرحی، کمبود قافیه‌های خاص و شیوه‌ی تک بیت گویی ار می‌توان از جمله دلایل استقبال‌ها شمرد.
صائب تبریزی (۱۰۱۰-۱۰۸۰ق) از جمله شاعرانی است که بسیار به جواب گویی غزل‌های دیگر شاعران پیش از خود یا معاصر پرداخته است. در دیوان او ۲۳٦ غزل دیده می‌شود که در استقبال از دیگر نغز گویان ادب فارسی سروده شده است. شیوه‌ی صائب در این اقتفا چنین است که گاه غزلی می‌سروده و در مصراع آخر، مصرعی را از شاعری تضمین می‌کرده و اغلب پیش مصرعی نیز می‌گفته است. گاه نیز این اقتفا را تنها در وزن، قافیه و ردیف انجام می‌داده و فقط در پایان غزل از شاعر یاد می‌کرده است. چرا که می‌دانست خواننده با خواندن شعر صائب، بی‌گمان به یاد غزل دیگری می‌افتد.

تأملی گذرا در سبک هندی

نعمت اصفهانی عمران

چکیده:

سبک هندی (اصفهانی) یکی از سبک‌های درخشان و پربار تاریخ ادب سرزمین ماست که به دلیل مکتب وقوع، در قرن یازدهم در اصفهان شکل گرفت، در این مقاله ابتدا مطالبی درباره‌ی "مکتب وقوع" که در واقع زمینه‌ساز شکل‌گیری، سبک هندی، است، بیان شد که بنابر قراین موجود نخستین کسی که پایه‌های بنای این مکتب را نهاد ، شاعر قرن دهم، بابافغانی شیرازی بوده است. سپس به سبک هندی و نیز شعر طالب پرداختیم.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، مکتب وقوع، طالب آملی.

اوضاع اجتماعی و فرهنگی آمل صفوی با استناد به کتیبه‌های مسجد جامع آمل

ابراهیم امیرکلایی[1]

چکیده:

بررسی کتیبه‌ها، گذشته از ایجاد امکان مطالعه‌ی چگونگی سیر تحـول خطـوط یـک قوم و فرهنگ، به عنوان تنها اسناد گویایی که بی‌واسطه می‌تواند اطلاعات سـودمندی را در مورد اوضاع و احوال فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در اختیار ما قرار دهد، بـر پژوهشگران، باستان شناسان، زبان شناسـان و هنـر شناسـان ارزش و اهمیـت کـاملاً روشن است.

آمل به عنوان یکی از مراکز حکومتی در دوران مختلف و نیز در دوره صفویه همیشه از جایگاه ویژه و والایی برخوردار بود. بخشی از این اهمیت و اعتبار را می‌تـوان در کتیبه‌های به متعلق به صفوی مسجد جامع آ«ل دانست. با بررسی و تحلیل این کتیبـه می‌توان به گوشه‌هایی از فعالیت‌های روزمـره و سـرگرمی‌هـای مـردم آمـل در دوره صفوی پی‌برد.

واژگان کلیدی:

آمل، کتیبه، مسجد جامع، دوره‌ی صفوی، سرگرمی‌ها

تأثیرات شخصیت طالب آملی در فرهنگ، هنر و ادبیات منطقه

امیر امیرنیا[1]

چکیده:

تأثیرات طالب آملی بر روی مازندران از روی اشعار یا جملات حکیمانه آن نیست بلکه شخصیت (کاراکتر) رمانتیک و اتفاقات داستان‌گونه‌ای که برای او افتاده برای مردم جذاب بوده است. زمانی بوده که داستان‌سرایی برای مردم مازندران رایج بوده و هر محله یا روستایی اشخاصی را در خود می‌شناخته که نقل روایت می‌نموده‌اند و به عنوان داستان‌سرا سرگرم‌کننده اجتماعات در شبها یا محافل خصوصی بوده‌اند. در دورانی نه چندان دور در محله‌ها یا حتی شهرها به دلیل نبود افراد باسواد و آشنا به خواندن و نوشتن هر منطقه دارای یک میرزابنویس و یا در موارد دیگر افراد شاخص و خاصی را در حرفه‌ای می‌شناختند به همین دلیل به دلیل نبود تلویزیون، رادیو و رسانه‌ای دیگر قصه‌ها و قصه‌گوها نقش خاصی را در منطقه داشته‌اند لذا داستان عاشقی طالب زبان به زبان روایت گشت.

واژگان کلیدی:

طالب، فرهنگ، هنر، موسیقی

۱- کارشناس هنرهای نمایشی

نگاره‌ی خرد در دیبای شعر طالب آملی

دکتر تقی امینی‌مفرد – دکتر کبری نودهی

چکیده:

خرد به عنوان پدیده و آفریده‌ای شریف و گوهری تابناک از مضامین برجسته‌ی سروده‌های و نگاشته‌های بسیاری از فرزانگان و سخن سنجان بوده و موجب شده است تا فرمانروایان ملک سخن و ادب هر سرزمینی به اقتضای حال و مقام سخن و سخن نیوشان خویش از آن بهره برند.

سخنور دل آگاه و سخته سرای نامی، طالب آملی، نیز از جمله ستارگان درخشان آسمان فرهنگ و ادب این سرزمین است که در کنار استفاده از مضامین گوناگون حکمی و معرفتی، از نگاره‌ی زیبای خرد در دیبای سخن حکیمانه‌ی خویش بهره‌ها برده است که در این نوشتار به اختصار بدان پرداخته شده است..

واژگان کلیدی:

طالب آملی، دیوان، خرد، خردورزی، حکمت.

مطالعه همزمانی حوزه‌ی معنایی «بازار»در شعر طالب آملی

دکتر غفار برجساز

چکیده:

هدف اصلی این مقاله پرداختن به حوزه‌ی معنایی «بازار» در شعر طالب آملی است. یکی از موضوعات در خور بررسی در عصر صفوی، زمینه طبقاتی شاعران است، در عصر صفوی شماری از شاعران پیشه‌ور و کاسب بودند. این امر نشان می‌دهد که شعر این دوره بیش از پیش به میان مردم راه یافته است و تأثیر این مسأله را از نظر کاربرد واژگانی می‌توان از دو دیدگاه همزمانی و در زمانی مطالعه کرد. یکی از حوزه‌های مورد علاقه‌ی طالب آملی حوزه‌ی معنایی «بازار» در معنی خاص آن است که وی با هنرمندی بی‌نظیری توانسته است پیوند هنری میان دایره‌ی واژگانی بازار برقرار کند و از دیدگاه معنی‌شناسی این، با هم‌آیی‌ها بیشتر از نوع باهم‌آیی متداعی است و استعاره‌های انتزاعی و تودرتو، تصویرهای پارادوکسی پیچیده، اغراق و تشبیهات فشرده کمتر به چشم می‌آید.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، بازار، هم‌زمانی، در زمانی، حوزه معنایی.

نگاهی به مبحث تخلص در شعر فارسی با نگـاهی بـه تخلـص‌هـای طالب آملی

شکوه‌السادات تابش

چکیده:

تخلُص به دو معنی در ادبیات فارسی به کار رفته است. معنایی که در این پژوهش مـورد توجه است، نام یا کنیه‌ای هنری است که شاعر برای خود انتخاب مـی‌کنـد کـه بـه جـز عامل سلیقه، عوامل دیگر هم در این انتخاب نقش دارند. گویا نخستین تخلص‌های بجـا مانده د شعر فارسی، از آنِ رودگی و دیگر شاعران قرن چهارم و پـنجم اسـت. در طـول تاریخ ادبیات چندین شاعر با یک تخلص داریم؛ برای مثـال چنـدین عطـار یـا چنـدین حافظ. گاهی هم شاعرانی داریم که دو یا سه تخلص دارند، مثل خاقانی که گاه «خاقانی» و گاه «حقایقی» تخلص می‌کرد. این تحقیق به بررسی مختصر درباره‌ی تخلص شـاعران ادب فارسی و همچنـین تخلـص محمـدآملی (۹۹۱-۱۰۳٦)ه.ق. مـتخلص بـه "طالـب" مشهور به ملک الشعرا، از شاعران و گویندگان بنام قرن یازدهم هجری و از ارکـان شـعر سبک هندی می‌پردازد. لازم به ذکر است که در دیوان طالب غزلیاتی وجود دارد کـه بـه تخلص «آشوب» می‌باشد و این دو تخلصی بودن طالب تشابهی با شـاعر هـم عـصرش (ملاحسین آشوب مازندرانی) به وجود آورده؛ هم‌چنین تشابه اسـمی «طالبـای آملـی» و طالبای کلیم» باعث بروز اشتباهاتی شده است.

طالب آملی تاج تارک شاعران کلاسیک مازندران

محمدرضا تونی- شهریار کیانی

چکیده:
با تورق در تذکره‌ها و کتاب‌های مرجع، سهم شاعران مازندرانی در شکل‌گیری و رفعت بنای ادب فارسی چشم‌گیر است. شاعران مازندران، هم چون دیگر شاعران مازندران را زنده یاد سید محمد طاهری شهاب به رشته‌ی تحریر درآورده‌اند. ایشان در کتاب «تاریخ ادبیات مازندران» تعداد کسانی را که اختصاصاً به شعر پرداخته‌اند البته از شاعران کلاسیک آملی به حدود ۳۷ نفر مرقوم فرمودند. که به دلایل حلقه‌های مفقوده‌ای که در تاریخ و فرهنگ این سرزمین وجود دارد و هم چنین به دلیل غلبه‌ی فرهنگ شفاهی و عدم تتبعات عمیق، این آمار می‌تواند متغیر باشد و چه بسا شاعریانی که نام و آثارشان بنا به دلایل متعدد در زیر خروارها خاک فراموشی مستور مانده است.

از میان سلسله جبال سخن سرایان شهر تاریخی و کهن آمل (صوفی، سراج، طالب و...) طالب آملی از جهت رفعت شاعرانگی، دماوند است. سراج الدین آملی شاعر بزرگ قرن ششم و هفتم، صوفی مازندرانی شاعر عارف پیشه‌ی آملی در قرن یازدهم نیز ارجمند و شایسته‌ی تقدیرند. صوفی سرگذشتی شبیه طالب دارد؛ به لحاظ جدایی وطن و رفتن به هندوستان و ابتدا به غم غربت و جلای یار و دیار و حسرت دیدار وطن و... . طالب آملی به جهت کثرت اشعار، هجرت و غربتی ۲۳ ساله، پیشگامی در سبک هندی و دریافت مقام ملک الشعرایی و... از موقعیت ممتازتری، نسبت به دیگران شاعران مازندران برخوردار است.

واژگان کلیدی:
شاعران مازندران، آمل، قمری آملی، صوفی آملی، طالب آملی.

طالب، سفیر فرهنگی ایران در هند

نفیسه ثباتی

چکیده:

شعرا و ادبا و عرفا و حتی تاجرانی که در مقاطع مختلف تاریخ به هند می‌آمدند در حقیقت سفرای فرهنی ایران در کشور بزرگ و قدیمی هند بودند. طبیعی است که این گونه افراد در جامعه هند دوستانی داشتند که با آن‌ها محشور بودند و در ضمن درباره‌ی احوال کشور خود، مردمان و دیدنی‌ها و شنیدنی‌های آن جا به دوستان هندی خود اطلاعاتی می‌دادند. شعرایی که از نقاط مختلف ایران به هند آمدند در آثار خود اشاره‌هایی به زادگاه خود کرده‌اند و خصوصیات آن‌ها را متذکر شده‌اند. هم‌چنین هندی‌ها هم از ایران دیدن می‌کردند و بعضی از آن‌ها سفرنامه‌هایی را تألیف کرده و جامعه و فرهنک ایران را به هم‌وطنان خود معرفی کرده‌اند. در اثر این رفت و آمدها و نگارش آثاری به فارسی در قرون میانه ایران و فرهنگ ایران در هند بیشتر از فرهنگ‌های دیگر شناخته شده بود. طالب آملی از جمله شاعران برجسته‌ی سبک هندی است که شعراء ناقل فرهنگ ایرانی به هند است.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، هند، صفویه، گورکانیان.

درنگی در تحمیدیه‌ی طالب آملی و مورفولوژی آن

عباس حسن‌پور – علی‌رضا عباسی‌مقدم – شهریار کیانی

چکیده:

تحمیدیه، عنوان عمومی سروده‌ها و نوشتارهای سپاسمند و ستایشی درباره‌ی پروردگـار و ارتباط با اوست و به عنوان یک سنت افتخار آمیز ادبی، زینت بخش دیباچه‌ی بسیاری از آثار مکتبوب و منظوم بوده و عمری به درازنای ادب فارسی دارد.

به نظر می‌رسد ریشه و پیشینه‌ی تحمیدیه در عالم به زمان احسای ارتباط بشر به ماورای طبیعت برمی‌گردد. قرآن کریم، نهج البلاغه، صحیفه‌ی سجادیه، احادیص نبوی و روایات معصومین از منابع عمده و اساسی شاعران و نویسندگان ایرانـی ـ اسـلامی در تحمیدیـه سرایی است.

از ویژگی‌های عمومی تحمیدات منظوم فارسی این است که عموماً در قالب مثنـوی، بـا وزنی کوتاه و با ویژگی تغزلی و غنایی و لحنی خاضعانه سروده شده‌انـد. بهـره‌گیـری از واژگان عرفانی و فلسفی و... با مهندسی ویژه‌ی فکری و اندیشگی در لفظ و مـضمون و چاشنی بالای ادبیـات از ویژگـی‌هـای دیگـر آن‌هاسـت. بـه عبـارت دیگـر در سـرایش تحمیدات، استراتژی پاک‌ترین لف و متعالی‌ترین مضمون همـواره از سـوی سـرایندگان رعایت شده است. و در عین حال بر فقر و تهـی مـایگی پدیـد آورنـدگان در توصـیف حضرت باری تعالی و شمارش انعام و عنایات او اقرار و تأکید شده است.

بررسی زیبایی شناختی اشعار طالب آملی

محمدمهدی خطیبی

چکیده:

مقاله با مقدمه‌ای در تعریف زیبایی شناسی، حیطه‌های آن، سبک هندی و معرفی گونه‌ای از شاعران شاخص آن آغاز می‌شود و در بخش اصلی مقاله با بررسی زیبایی‌شناختی اشعار طالب پرداخته می‌شود. به علت حجم بالای کار و محدودیت صفحات مقاله، ابتدا به واژگان و ترکیبات خاصی اشاره‌ای می‌گردد. و آن گاه چند نمونه از ابیات ذکر می‌شود و عناصر زیبایی شناختی آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. از مهم‌ترین عناصر مؤثر در آفرینش مضامین نو و بدیع در شعر طالب می‌توان به تشبیهات بکر و دست اول، استعاره‌های بدیع و آوردن ترکیبات اضافی و وصفی تازه اشاره نمود که سهم به سزایی اربیت اشعار او دارند.

واژگان کلیدی:

زیبایی‌شناسی، ادبیات، زبان، سبک هندی یا اصفهانی، طالب آملی، استعاره، تشبیه، آرایه‌ی ادبی.

جلوه‌های غم و نومیدی در غزل طالب

دکتر فریده داودی مقدم

چکیده:
غزلیات طالب آملی سرشار از زیبایی‌های صوری و جلوه‌گاه اندیشه‌ها و مضامین گوناگون اجتماعی، روان‌شناسی، فلسفی و... صور خیال، واژه‌های پارادوکسیکال و حسامیزی‌های بدیع است علاوه بر این، سبامد بالای واژه‌های گوناگون در غزلیات طالب بیانگر ذهنیت و اندیشه‌ی او باشد. از واژه‌هایی که در غزلیات طالب بسامد بسیار فراوانی دارد، واژه‌ی غم و اندوه و لغایت مربوط به این حوزه چون یأس و ناامیدی و اشک و داغ و عدم است. در این نوشتار ضمن تحلیل برخی غزلیات طالب از این دیدگاه بررسی نگرش شاعر در این باب، به بررسی ریشه‌های این فکر پرداخته می‌شود و در نهایت محورهای شاخص غزلیات طالب درباره‌ی غم و اندوه و یأس ارائه می‌گردد.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، غزلیات، غم، ناامیدی.

تأثیرپذیری منظومه «طالب و زهره» از «لیلی و مجنون» نظامی

بهاره فضلی درزی

چکیده:

منظومه «طالب و زهره» داستان عاشقانه‌ی ادبیات فولکوریک مازندران است که سینه به سینه از شرق تا غرب این خطه، با نوای محزون نی در مجالس و شب نشینی‌ها از دیر باز تا کنون خوانده و نواخته می‌شده است. داستانی که سراینده آن را ستی النساء بیگم خواهر طالب می‌دانندکه آن را در قرن یازدهم هجری درباره‌ی ماجرای عاشقانه‌ی برادرش سرود. این منظومه هم چون منظومه‌های عاشقانه‌ی دیگری که در این دوره و در طول تاریخ ادبیات ایران به رشته نظم کشیده شده تا حدی تحت تأثیر آثار نظامی است.

در این اثر تاثیرپذیری از لیلی و مجنون کاملاً مشهود است، از جمله می‌توان به عشق در کودکی، بروز عشق در مکتب خانه، اختلافات قبیله‌ای و.... اشاره کرد. این مقاله تلاش کرده است پاره‌ای از این شباهت‌ها و اثرپذیری‌ها را نشان دهد.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، زهره، لیلی، مجنون.

زیبایی‌شناسی شعر طالب آملی

سمانه دلیرکوهی

چکیده:
در این مقاله، سعی بر این است که سروده‌های «طالب آملـی» از دیـدگاه زیبـایی‌شناسـی مورد بحث قرار گیرد. و کلیّه‌ی صنایع لفظی و معنوی نظیر جناس، تکرار و انواع آن‌ها و تلمیح و نمونه‌های متعدّد آن، اغراق، تضاد، پـارادوکس، مراعـات نظیـر، ایهـام تناسـب، سیاقه الاعداد، تنسیق الصّفات، لفّ و نشر، حسامیزی، اسلوب معادله و... و عناصـر علـم بیان از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز که باعث زیبـایی کـلام ایـن شـاعر گـران‌قـدر مازندرانی شده است، بررسی گردد. هم‌چنین صنایعی که موسیقی کـلام او را بـه وجـود می‌آورده است، و نیز واژگانی که تناسب و روابط معنایی خاصّی بین آن‌ها برقـرار شـده، و زیبایی شعر را دو چندان کرده است، به اجمال مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، زیبایی‌شناسی، موسیقی شعر، بدیع لفظی، بدیع معنوی، عناصر بیانی.

نوستالژی در غزلیات طالب آملی

دکتر علی دهقان
جواد صدیقی لیقوان

چکیده:
نوستالژی یک اصطلاح روان‌شناسی است، به معنی حسّ دلتنگی و حسرت انسان‌ها به گذشته و به آن چیزهایی که در زمان حال آن‌ها را از دست داده است. تقریباً تمامی نویسندگان و شاعران به نحوی از انحاء در آثار خود به نوستالژی و دلتنگی‌های حاصل از آن اشاره کرده‌اند. موضوع این مقاله بررسی نوستالژی در غزلیات طالب آملی است از آن جایی که این موضوع تا به حال چندان مورد توجه محققان و پژوهشگران واقع نشده، می‌تواند منجر به شناخت بیشتری از جنبه‌های شخصیّت طالب گردد.

واژگان کلیدی:
غزلیات طالب آملی، نوستالژی، غم معشوق، یاد معشوق.

علی (ع) در اشعار طالب آملی

دکتر آسیه ذبیح‌نیا عمران

چکیده:
علی، اسطوره گونه‌ای در تجلی عینی آرمان‌های بشری است؛ علی(ع) در گستره‌ی پرفراز و نشیب تاریخ زمان حیات خویش و پس از شهادتش، تصویری یگانه است.
یادکرد طالب آملی از علی(ع)، موضوع اصلی این مقاله است. این یادکرد، خشک و بی‌روح نیست و به همین دلی، نگاهی ماورای جانبداری و علاقه مقدس مآبانه مذهبی را، می‌توان در نگرش طالب آملی مشاهده کرد.
بیان معرفت شناسانه طالب آملی، درباره علی(ع) در یک نظام معرفتی خاص صورت گرفته است؛ یعنی، زیربنای فکری او، دین، خداباوری، قرآن دانی و اصالت انسان است.
یکی از دورن مایه‌های سخن طالب آملی درباره علی(ع)، آن است که اسمای علی (ع) را معادل حیات کل بشر قلمداد کرده و محور عالم را شناخت این اسما می‌بینند، در نتیجه راز درک و فهم علی (ع) و نام و نشانش، دانایی به رموز هستی است.

واژگان کلیدی:
علی (ع)، طالب حیدر، اسماء علی(ع)، ولی الله.

بررسی علت و علل مرگ ملک الشعراء طالب آملی از دیدگاه پزشکی مدرن و طب سنتی و روش‌های درمان بیماری شاعر نامور مازندرانی

دکتر طاهره ذبیح‌نیا عمران

چکیده:

شاعر نامور مازندرانی ابتدا مبتلا به بیماری آبله می‌شود که آبله جز بیماری‌های شایع در هند و پاکستان و کشمیر آن زمان و الآن می‌باشد. ویروس آبله به سلول‌های عقده‌های خلفی اعصاب و ماداه خاکستری مغز و نخاع حمله می:ند که علائم آن تب به مدت ۷ روز لاغری و ضعف مفرط، اسهال و استفراغ، هزیان همراه با صراع یا سردرد می‌باشد. که به مرور در اثر عوامل محیطی ناسازگار روحی و روانی، مصرف مواد افیونی و ضعف عملکرد کبد و کیسه صفرا به افزایش مواد سودایی یا دماغ خشک و خلاصه سوخته و در عفایت و هزیان و جنون و مرگ می‌انجامد. در این رساله در آنیم تا به تشریح و توضیح این موارد بپردازیم.

واژگان کلیدی:

آبله، تب، صرع، سوداء، افیون، لاغری، مفرط، جنون، قصد، دماغ خشک.

شادی؛ اسلام و غزلیات طالب آملی

اسماعیل سویلمز

چکیده:
شادی یک پدیده‌ی انسانی است که ریـشه در جـان و روان آدمـی دارد، بـه طـوری کـه اندیشمندان از دیـدگاه‌هـای مختلـف بـه آن نگریـسته، تفـسیرهای متفـاوتی از آن ارائـه کرده‌اند. دین مقدّس اسلام و به تبع آن شاعران مسلمان، دیدگاه خاصّی درباره‌ی شـادی دارند. در این مقاله برآنیم که ابتدا توضیحاتی درباره شادی از نظر دین اسلام بیان کـرده، سپس غزلیات طالب آملی را به اعتبار مفهوم شادی بررسی کنـیم. از آن جـایی کـه ایـن موضوع چندان مسبوق به سابقه نیست شاید بتواند جنبه‌های مختلفی از اشعار این شاعر را آشکار کند.

واژگان کلیدی:
دین مقدّس اسلام، غزلیات طالب آملی، شادی.

تاریخ مازندران در عصر طالب آملی

رضا عبادی

چکیده:

قبل از قدرت‌یابی قزلباشان، به خاطر پریشانی اوضاع ناشی از تهاجمات و ترکتازی‌های مغولان و سپس یورش‌های تیمور، اندیشه‌ی دنیا گریزی، و زهد و رهبانیت در قلمرو اندیشه ایرانی نضج گرفت. گنجینه‌های عظیم معارف و فرهنگ فارسی ایرانی در آتش تهاجمات سوخت و متفکران بزرگی در دام تباهی و نیستی افتادند. معدود فرهیختگان باقی مانده راهی دیار غربت شدند و این امر باعث گسترش فرهنگ و ادبیات فارسی در شبه قاره‌ی هند و آسیای صغیر گردید. در عهد صفویان به دلیل حمایت از متکلمان و علمای متعصب تازه به دوران رسیده‌ی تشیع، تفکر دچار تصلب شد و زایندگی‌اش را از دست داد. از طرفی شاهان صفوی از زمان طهماسب (۹۳۰ تا ۹۸٤ .ق/۱۵۲٤ تا ۱۵۷٦. م) به طبقه‌ی شعرا توجه چندانی نداشتند «چون این طبقه‌ی علیه را... از صلحا و از زمره‌ی اتقیا نمی‌دانستند» این شیوه‌ی رفتار طهماسب و جانشینان او با شعرا، مهاجرت تعداد زیادی از صاحبان قریحه و سرایندگان غزل، مثنوی و منظومه را به دربارهای عثمانی و مغولان هند در پی داشت. از جمله این شعرای مهاجر طالب آملی متوفی (۱۰۳٦/۱٦۲٦ .م) بود که در دربار جهانگیر با سرودن غزلیات و قصاید دل انگیز به مقام ملک الشعرایی این امپراتور رسید.

واژگان کلیدی:

مازندران، تاریخ، عصر صفوی، طالب آملی

اوضاع ادبی عصر صفویه و شعر طالب

حمیدرضا علی‌زاده مقدم – جمشید محمدی

چکیده:
طالب آملی نزدیک آمل مازندران زاده شد و با آنکه در دیوانش قصیده‌ای در مدح شاه عباس اول مندرج است و مدتی هم در اصفهان بود و به نظر نمی‌رسید که که به دربار شاه راه یافته باشد. تحت حمایت میرزا ابوالقاسم حکیم مازندرانی و سپس خواجه محمد شفیع حکیم خراسانی بود. تا این که به خدمت حاکم مرو درآمد. سرانجام نیز بر آن شد تا بخت خود را در هند بیازماید و پس از چند ماهی که در دربار غازی بیک طرخان در قندهار گذراند به هند رفت و در لاهور در سلک شاگردان شاه ابوالمعالی درآمد و در وصف لاهور شعری سرود. پس از فراز و نشیب‌هایی مجدداً به دربار غازی بیک به قندهار بازآمد و دو سال در آن جا گذراند سپس به گجرات رفت و به چین قلیچ خان و الله خان فیروز جنگ و دیانت خان پیوست. اینان او را به جهانگیر رهنما شدند. سپس توسط اعتمادالدوله به نزد جهانگیر رفت این بار مورد تفقد قار گرفت. سال بعد از نور جهان درخواست که برای او همسری بیابد و ازدواج کرد. در ۱۰۲۸ه./۱۶۲۵ جهانگیر او را منصب ملک الشعرایی داد و دومین ایرانی شد که به این مقام رسید. .... دیوانه شد و دو سال بعد از آن در ۴۹ سالگی درگذشت.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، عصر صفوی، اوضاع ادبی، شعر.

بررسی اصطلاحات ادبی، علمی و فلسفی... در اشعار طالب آملی

جمال علی‌منش

چکیده:

در دیار مازندران کمتر کسی است که چکامه‌ی دل‌نشین «طالب طالبا» را نشنیده و یا چند بندی از آن چکامه را به خاطر نسپرده باشد. طالبی که در خاطره مردم و این دیار است بیشتر به افسانه شبیه است تا به واقعیت؛ طالب این دیار به سبب بی‌مهری نامادری، از زادگاه خود رخت برمی‌بندد و دیار سرزمین شعر دوست آن زمان هندوستان می‌رود. اما طالبی که در تاریخ ادبیات نامش آ«د اگر چه همان طالب چکامه‌ی «طالب طالبا» است اما او در این جا شاعری است فاخر و گران‌مایه، که دیوان اشعارش را حدود ۲۲۹۶۵ بیت شمارش کرده‌اند؛ قطعات پندآموز، مثنویات فلسفی، رباعیات تفکر برانگیز، قصاید دل‌نشین و غزلیات که از زیباترین سروده‌های سبک هندی محسوب می‌شود و بعضی از ابیات آن به عنوان ارسال المثل در افواه عموم رایج است. به سبب همین قدرت شعر و شاعری است که شاعران بزرگ سبک هندی همچون صائب تبریزی زبان به ستایش این شاعر می‌گشایند. طالبی که در تاریخ ادبیات ماست به سبب شرایط تاریخی و سیاسی، جلای وطن خویش آمل می‌کند و به سرزمین شعر و شاعر دوست آن زمان یعنی هندوستان رحل اقامت می‌افکند. سرزمینی که وی توانست تمام تعداد شعری خود را در آن شکوفا کند و در دربار حکمرانان هندی که مملو از شعرای گمنام و صاحب نام بود به درجه‌ی ملک الشعرایی نایل گردد. در این مقاله برآنیم تا بعضی از اصطلاحات ادبی، علمی و فلسفی را از اشعار او استخراج کنیم و به شرح و تفصیل هر یک بپردازیم..

واژگان کلیدی:

طالب آملی، سبک هندی، اصطلاحات.

بررسی سبک شناسی غزل زمزمه‌ی عاشقانه طالب آملی

دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه - نسیم احمدی – رضا عبادی جامخانه

چکیده:

در بررسی‌های سبک‌شناسی ادبیات فارسی، به طور معمول بحث در کلیات و نظریه پردازی هنوز جای چندانی ندارد و بیشتر به استخراج خصیصه‌های سبکی، آن هم درحد برجسته کردن ویژگی‌های لغوی آثار ادبی پرداخته می‌شود. مقاله‌ی حاضر می‌کوشد تا تلفیقی از دو شیوه‌ی فوق باشد. در خصوص بحث در کلیات، به طور اختصاصی سبک هندی (اصفهانی) و ویژگی‌های بارز آن بررسی خواهد شد و در ادامه به عنوان نمونه یک غزل از طالب آملی در سه زمینه (خصایص زبانی ـ فکری ـ ادبی) بررسی می‌شود. برای مطالعه‌ی سبک‌ها و جریان‌های ادبی و نیز تحولاتی که از رهگذر درگرگونی‌های آن‌ها در تاریخ ادبیات ایجاد می‌شود، می‌توان شیوه‌های متفاوتی را در سطوح مختلف به کار گرفت. که البته نیاز به مجال وسیع‌تر و تحقیقات گسترده‌تری دارد. مقاله‌ی حاضر درصدد است به جایگاه سبک هندی در شعر منظوم فارسی و اختصاصاً سبک شعری طالب آملی بپردازد.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، غزل، سبک‌شناسی، سبک هندی.

نگاهی به زندگی طالب آملی و منظومه طالب و زهره

مجیـد راعـی

چکیـده:

در طول حیات ادبی این مرز و بوم شاعران بزرگ و شهیری می‌زیسته‌اند که کم و بیش آثار آنان و یا زندگی‌نامه‌شان در سطح جامعه نمود پیدا کرده است.

اما برخی از شاعران متاسفانه در این پهنه جایی برای بروز استعدادهای خود پیدا نکردند، که از این رو راهی دیاری دیگر شده‌اند.

طالب آملی از جمله این شاعران است که در کشور هندوستان به جایگاه ویژه ملک‌الشعرایی رسید.

شاعری که در نقاط مختلف این استان در دل و زبان مردم بصورت بومی و فولک جای دارد. می‌توان یکی از عوامل شناخت طالب در این سرزمین را منظومه عاشقانه‌ای دانست که طبق رویداد زندگی وی رخ داده و بصورت سینه به سینه ادامه پیدا کرد.

منظومه طالب و زهره، داستان دلدادگی طالب به دختری به نام زهره است که در مکتب‌خانه همکلاسی و همدرس او بوده، این منظومه توسط خواهر طالب ستی‌النسا به رشته تحریر درآمده است.

واژگان کلیدی:

طالب، ملک‌الشعرا، فرهنگ بومی، منظومه عاشقانه.

آسیب‌شناسی شناخت ادبیّات تبری و اشعار طالب آملی در مـدارس مازندران

دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه- رضا عبادی جامخانه – علی رستم‌نژاد

چکیده:

از آنجا که ادبیّات تبری، اشعار، افکار طالب آملی در متون درسی و فعّالیّت‌های علمی دانش‌آموزان مدارس مازندران با آسیب‌هایی رو به رو است. محقّقان پژوهش حاضر با مصاحبه و نظرسنجی از دبیران ادبیّات به بررسی پیشینه‌ی تحقیق و آسیب‌شناسی اشعار و افکار طالب آملی پرداختند. این آسیب‌ها در مقاله‌ی حاضر به دو دسته «عوامل آسیب‌زای درون سازمانی و برون سازمانی» تقسیم شدند و سپس هر یک از متغیّرها به طور جداگانه در این مقاله مورد بررسی قرار گرفت. بر اساس نتایج به دست آمده در رابطه با سؤالات تحقیق از سوی پاسخ‌دهندگان، موارد زیر را عمده‌ترین «عوامل آسیب‌زای درون سازمانی و برون سازمانی» آسیب‌شناسی ادبیّات تبری، اشعار، افکار طالب آملی در مدارس بیان نمودند: آشنایی کم دبیران از ادبیّات تبری و زندگی طالب آملی، عدم شناخت دانش‌آموزان از زندگی و سبک شعری و ادبیّات تبری، بی‌توجّهی به مشاهیر مازندران در مدارس به ویژه طالب آملی، عدم برگزاری همایش‌هایی پیرامون ادبیّات تبری و طالب آملی و عدم برنامه‌ریزی.

واژگان کلیدی:

طالب‌آملی، ادبیات تبری، آسیب‌شناسی، مدارس مازندران.

نگاهی به ردیف در غزلیات طالب آملی

زهرا فاتحی

چکیده:

طالب آملی از شعرای پرکار سبک هندی است. از مجموع ۱۶۳۰ غزلی که در دیوان وی آمده است تنها تعداد معدودی بدون ردیف دیده می‌شود. وی در به کارگیری ردیف‌های اسمی و فعلی ابتکاری و غیر رایج مهارت دارد و با استفاده بهینه و گاه اعجاب‌آور از این موسیقی کناری به اشعار خود آب و رنگی خاص می‌بخشد. در این مقاله به ذکر تعدادی از ردیف‌های زیبای وی می‌پردازیم و بررسی می‌کنیم هر ردیف به چه میزان شاعر را در تنگنای تکرار تصاویر و استعمال واژه‌های خاص قار داده است یا او را به خلق ترکیبات بدیع و القای مضمون مورد نظرش واداشته است. هم‌چنین با نگاهی اجمالی به دیوان وی در می‌یابیم صور خیال در اشعارش به ندرت دارای ابهام و پیچیدگی است و مفاهیم شعر او روان و قابل درک است او در اشعار خود متناسب با ردیف و قافیه از استعاره‌ها و تشبیهات حسی سود می‌جوید.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، ردیف، غزلیات.

نازک خیالی‌های اشعار طالب آملی

حسین فلاح – علی‌اصغر ابراهیمی

چکیده:
جوهر و اعتبار هر اثر ادبی در گرو صور خیال است. یکی از ویژگی‌های عمده آثار ادبی عموماً و شعر فارسی خصوصاً، به تصویر کشیدن عناصر بی‌روح طبیعت و رویدادهای عادی زندگی است. طالب آملی در به کار گیری هر کدام از صنایع، نهایت مهارت و چیره دستی را از خود نشان داده است. وی شاعری است تصویر آفرین و صنعت‌پرداز که از رهگذر به کارگیری آرایه‌های ادبی در کلام، موفق به خلق تصاویری زیبا و زنده در شعر شده است.

صورخیال در شعر طالب آملی از نظر حوزه‌ی عمومی تصاویر بسیار متنوع است. تصاویری که او ساخته است در قلمرو دید و تجربه‌ی او وجود داشته است.

این مقاله در پی این است تا جایگاه صور خیال را در اشعار طالب آملی باز نماید. عناصر اصلی صور خیال یعنی تشبیه، استعاره، نماد، تشخیص، مجاز و... در شعرش تحلیل کند.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، تشخیص، استعاره، تشبیه، نماد، نماد.

مساجد صفوی دامنه‌های شمالی البرز، منطقه لاریجان آمل؛ هم عصر دوران شاعری (طالب آملی) که شایسته این فراموشی نیست.

میثم فلاح

چکیده:

اسلام نقش مؤثری در تکامل و توسعه اغلب هنرها در ادوار مختلف، بـه ویـژه در عهـد صفویه داشته است. در دوران صفویه هنرهای معماری، نقاشی، خط، تذهیب، قالی‌بـافی، پارچه‌بافی، کاشی سازی و... به اوج تکامل خود رسیدند که نظیـر آ» در ادوار گذشـته و بعد کمتر دیده می‌شود (تاجبخش، ۱۳۷۸: ۹). فعالیـت وسـیع معمـاری دوره صـفوی از زمان شاه عباس آغاز شد. در این دوره نه تنها در اصفهان، بلکه در شیراز، اردبیل، مشهد، تبریز و دیگر شهرهای ایران بناهای مختلف احداث شدند (کیانی، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

از آن جایی که مساجد مهم‌ترین بناهای اسلامی هستند، می‌توان گفـت هنـر اسـلامی در حقیقت در مساجد پدید آمد و این اماکن را می‌توان مهم‌ترین جایگاه تجلـی معمـاری و هنر اسلامی به صورت توأمان دانست (الرفاعی، ۱۳۷۷: ۵۰). هنر مسجد، ترجمان بیـنش توحیدی است. مسجد از حیث معماری قطب شهر اسلامی است. مدینه اسلامی سـامانه تعریف شده‌ای دارد. مجموعه شهر با معابر و گذرها، سمت و سازمان پیدا می‌کنـد و در نهایت به مسجد منتهی می‌شود. ثقل سازمان هر مسجد نیز به نقطه مرکزی آن، یعنی زیر گنبد ختم می‌شود. همه طاق‌نماها، رواق‌ها، شبستان‌ها، فضاهای بازع صـحن‌هـا و حتـی

نمادهای گوناگون و خطوط به نقطه مرکزی، به زیر گنبد متمایل‌اند و زیرگنبد بـه نقطـه اوج گنبد هدایت می‌شود؛ نقطه خاصی در بالای گنبد که نقطه وحـدت اسـت و رو بـه آسمان دارد؛ یعنی، مجموع مسجد در یک محور و مدار به وحدت مـی‌رسـد و وحـدت هم به خدای متعال اشاره دارد. ستون‌هـای مـساجدی کـه اصـولی و براسـاس معمـاری اسلامی ساخته شده‌اند، شالوده‌ای مربع شکل دارند و به چهار عنصر جهـان مـاده اشـاره می‌کنند. سپس ستون‌ها هشت ضلعی می‌شوند و پس از آن به دایره متمایل می‌گردنـد و به نقطه وحدت می‌رسند؛ یعنی چهار عنصر از مادیت آغاز می‌شوندع به هـشت بهـشت می‌رسند و سرانجام به وحدت و حق تعالی منتهی می‌گردند. به دلیل پیـام یگانـه‌پرسـتی مسجد، در این محل مقدس هیچ نماد و جلوه‌ای که شایان تفـسیر بـه شـرک، تجـسم و تجسد باشد به کار نمی‌رود (ارشاد، ١٣٧٦: ٦٣). در این مقاله به بررسی هنـر معمـاری و دیگر هنرهای به کار گرفته در ساخت مساجد دامنه‌هایی شمالی البـرز در عـصر صـفویه می‌پردازیم.

واژگان کلیدی:
صفویه، مساجد کوهستانی، لازیجان، عصر طالب آملی.

طالب آملی از واقعیت تا افسانه

نادعلی فلاح

چکیده:

این مقاله که به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی نوشته شده است، به تفاوت‌ها و شباهت‌های زندگی‌نامه طالب آملی با افسانه‌ی عشقی طالب و زهره پرداخته است که به باوره عده‌ای و بیشتر هم از قشر تحصیل کرده سرگذشت طالب و زهره را با طالب آملی یکی دانسته و معتقدند، به مرور زمان دستخوش تغییرات گردیده و از زندگی واقعی طالب آملی فاصله گرفته است، این در حالی است که به جز چند مورد جزیی شباهت اساسی بین این دو سرگذشت وجود ندارد. از یک طرف، افسانه‌ی طالب و زهره دارای موسیقی و آواز مختص خودش است و نمی‌توان آن را محدود به دوره‌ای خاصی کرد. هم‌چنین تمام ویژگی‌های افسانه‌ی عشقی را داراست؛ از سوی دیگر، عامه‌ی مردم شاعری چون طالب آملی را نمی‌شناسند که: با سواد بوده و به گفته‌ی خود شاعر بر رموز کائنات آگاهی داشته است بلکه طالبی را می‌شناسند که بی‌سواد بوده، نظر کرده بوده، گالش (چوپان) بوده، دارای املاک بوده، وقتی لله وا می‌زد آن قدر ماهرانه می‌زد که تمام گاوهای او از شوق شنیدن لله وا دور تلار را می‌گرفتند، زهره عاشق طالب بود و طالب هم عاشق زهره و...

واژگان کلیدی:

طالب آملی، زندگی‌نامه، طالب و زهره.

غم هجران در اشعار طالب آملی

احمدعلی عنایتی قادیکلایی

چکیده:
طالب آملی یکی از برجستگان و نوآوران شعر سبک هندی است که در سال ۹۸۷ در یکی از روستاهای آمل متولد شد. در نوجوانی به شعر و شاعری پر روی آورد و به مدح شخصیت‌های محلی پرداخت. اما اوضاع بر وفق مراد نبود و طلب ممدوح به مهاجرت پرداخت تا به هندوستان رسید و در دربار جهانگیر شاه عنوان ملک الشعرا یافت. اشعار نغزی سرود که دست مایه اکثر آن‌ها غم است؛ این غم غالباً براثر هجران یعنی دوری از وطن بود که در شعر او انعکاس یافته است این در بیان تبیین و تحلیل غم در دیوان اشعار طالب آملی است..

واژگان کلیدی:
طالب آملی، هجران، غربت، غم.

نوستالژی در اشعار طالب آملی

علیرضا قاسمی

چکیده:

نوشتار حاضر که به بررسی زمینه‌های نوستالژی یا حسرت بارگی در اشعار طالب آملی اختصاص دارد، با مقدّمه‌ای در باب نوستالژی آغاز شده و معنای این اصطلاح از منظر فرهنگ‌های عمومی و تخصّصی، پیشینه‌ی آن در علم روان‌شناسی، حوزه‌ی کاربرد آن در ادبیّات، عمده‌ترین عوامل پیدایش نوستالژی و انواع آن، مورد بررسی قرار گرفته است. در ادامه، با استناد به زندگی و آثار طالب، نوستالژی در اشعار او در سه زمینه‌ی نوستالژی دوری از وطن، نوستالژی دوری از معشوق و نوستالژی دوران جوانی بررسی و تحلیل شده است. در بخش نوستالژی دوری از وطن، به احساسات شاعر غربت‌نشین هم در باب زادبوم خویش و هم در باب وطن عرفانی و ملکوتی پرداخته‌ایم. دو بخش دیگر نیز مباحثی چون شکوه از هجران و پیمان‌شکنی یار، حسرت ایّام وصال و حسرت روزهای جوانی و روزگاران از دست رفته را دربر می‌گیرد..

واژگان کلیدی:

طالب آملی، نوستالژی، روان‌شناسی، ادبیّات، حسرت، غربت، وطن، معشوق، جوانی.

نوستالژی در شعر طالب آملی

رضا قنبری عبدالملکی[1]

چکیده:

نوستالژی در بررسی‌های ادبی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایه‌ی آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشته‌ی خویش، گذشته‌ای را که در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد، پر حسرت و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد. در عصر صفویه که شاعران از ایران دور می‌افتادند احساس نیاز به وطن را در شعرشان بسیار می‌توان دید. اشعاری که طالب دور از ایران و در شکوه از رنج غربت سروده به قدری اندوهبار و رقت‌انگیز است که خواننده را به شدت متأثر می‌سازد و جوان سرگشته و حساسی را در نظر او مجسم می‌نماید که دوری از یار و دیار و اندوه بی‌کسی و غریبی وی را به سرحد جنون کشانده است. این مقاله به بررسی دغدغه‌های میهنی و «نوستالژی دوری از وطن» در اشعار طالب آملی می‌پردازد.

واژگان کلیدی:

ایران، سبک هندی، طالب آملی، غم غربت، نوستالژی

---

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

جایگاه شعر طالب در ذهن و زبان صائب

یحیی کاردگر

چکیده:

ظهور هر شاعر برجسته‌ای، مرهون تلاش‌های شاعران پیشین است. این نکته درباب بزرگان شیوه‌های مختلف شعری و درباب صائب نیز صادق است. در دیوان او می‌توان ردپای بسیاری از گویندگان ادب فارسی را شناسایی کرد که در این میان، طالب و شعر او سهم ویژه‌ای دارند. تأثیر شعر طالب در حوزه‌ی موسیقی، صورخیال، معنا و زبان بر شعر صائب نکته‌ای است که از مقایسه‌ی اشعار این دو شاعر دریافت می‌شود. طالب را می‌توان یکی از گویندگانی به شمار آورد که سهمی چشم‌گیر در ظهور بزرگ مرد سبک هندی ـ صائب تبریزی ـ داشته است.

واژگان کلیدی:

سبک هندی، طالب، صائب، نظیره‌گویی و استقبال.

تمثیل، معادله، ارسال المثل، و مذهب کلامی در غزلیات طالب آملی

مژده کمالی‌فرد

چکیده:

سبک هندی که در قرن‌های دهم و یازدهم و نیمه‌ی اول دوازدهم قمری رواج داشت، ویژگی‌هایی دارد که آن را از دیگر سبک‌های شعر فارسی متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها به سه دسته زبانی، محتوایی و مضمونی، و بلاغی تقسیم می‌شود. بسامد بالای تمثیل از مهم‌ترین ویژگی‌های بلاغی سبک هندی است. در این مقاله، تمثیل، اسلوب معادله، ارسال المثل، و مذهب کلامی در غزلیات زالب آملی بررسی می‌شوند و با ذکر شواهدی از این غزلیات، رابطه‌ی میان این آرایه‌های بدیعی بررسی می‌شود و نتیجه گرفته می‌شود که اسلوب معادله که نوعی تمثیل است، با ارسال المثل و آرایه‌ی مذهب کلامی تشابهاتی دارد. هم‌چنین در موارد متعددی تمثیل با ارسال المثل هموشانی دارد و بساری از تمثیل‌ها با مذهب کلامی انطباق می‌یابند. در پایان مقاله نیز به شیوه‌ی استفاده و نقش استعاره در تمثیل‌های طالب اشاره می‌شود.

واژگان کلیدی:

طالب آملی، تمثیل، ارسال المثل، اسلوب معادله، مذهب کلامی، استعاره.

نقش چند آرایه بدیعی در مضمون پردازی‌های طالب آملی

مژده کمالی‌فرد

چکیده:

طالب آملی از شعرای معروف سبک هندی است که در اعتلاء و رواج این سبک نقش مهمی داشت. یکی از ویژگی‌های شعر سبک هندی، وجود مضامین تازه و ابتکاری و خلاقیت در مضامین کهن است.

در این مقاله بررسی می‌شود که چگونه بخری آرایه‌های بدیعی نظیر ایهام، استخدام، تناقض، حسن تعلیل، و عکس در مضمون پردازی‌های شاعر در غزلیات مؤثر بوده‌اند. و در خلق مضامین جدید نقش اساسی داشته‌اند. سادگی کاربرد و طبیعی جلوه نمودن آن‌ها نیز، ویژگی‌های بلاغی سبک هندی را تقویت می‌کند. به نظر می‌رسد آرایه‌ی استخدام در مضمون سازی‌های شاعر بسامد نسبتاً بالایی داشته است. در انتهای مقاله نیز برخی صورت‌های خیال و مضامینی که شاعر با عناصر «تیغ» و «نمک» ساخته، آورده شده است.

واژگان کلیدی:

ایهام، استخدام، تناقض، عکس، حسن تعلیل، مضمون پردازی، طالب آملی.

بررسی ساختار ترکیبات ابداعی غزلیات طالب آملی

دکتر مرتضی محسنی – مهدی صراحتی جویباری

چکیده:
ترکیب سازی یا واژه آفرینی از روش‌های هنجار گریزی در حوزه‌ی صرفی زبان است که نهایتاًمنجر به تشخّص سبکی شعر یک شاعر می‌شود. ترکیب سازی شاخصه‌ای است که کم و بیش مورد توجه و استفاده‌ی اکثر شاعران سبک هندی بوده است؛ ولی این ویژگی در شعر طالب آملی هم به لحاظ بسامد وقوع و هم از نظر تنوع کاربرد، ممتاز از سایرین است به طوری که باید وی را در این زمینه سرآمد و پیش‌رو شاعران سبک هندی به حساب آورد. در این مقاله ترکیبات ابداعی غزل‌های طالب آملی در مرحله‌ی نخست به دو بخش اصلی «ترکیبات زبانی» و «ترکیبات بلاغی» تقسیم شده و در گام بعدی ترکیبات هر بخش از نظر ساختار مورد بررسی و طبقه‌بندی قرار می‌گیرند. با مقایسه‌ی بسامد وقوع ترکیبات شعر طالب مشخص شد که ساختن ترکیبات زبانی ـ خصوصاً ترکیبات وصفی ـ بیش‌تر از سایر ترکیبات مورد توجه او بوده است.

واژگان کلیدی:
ترکیب سازی، تشخص سبکی، طالب آملی، هنجارگریزی.

تجلی غربت در اشعار طالب آملی

غفار محمدی

چکیده:

طالب آملی شاعری است که از جهاتی می‌توان او را شاعر غربت نامید. زندگی پرفراز و نشیب او در سرزمین‌های دورف از وی شاعری ساخته است که نمی‌تواند اندوه خـود را در غم غربت به عرصه‌ی شعر نکشاند.

با بررسی اشعار وی مشخص می‌وشد که اگر چه از نظر جایگاه و حیات مادی، زنـدگی در غربت برای طالب آملی در برهه‌ای از زمان با اقبال همراه بوده است، ولی این شـاعر شوریده هرگز به آن کمال مطلوب خود دست نیافته و در اشعار خویش ریشه‌ی بسیاری از این آشفتگی‌ها و نارضایتی‌ها را غربت خویش می‌داند.

محققان در بیان علت ترک وطـن و زنـدگی در غربـت طالـب دو علـت عمـده را ذکـر می‌کنند. اول فراموش کردن ناکامی عشقی که در عنفوان جوانی گریبانگیر شـاعر شـد و دیگری کسب مدارج شعری و ادبی در سرزمین‌هایی دور که در ایـن مقالـه سـعی شـده است به هر کدام از این موارد بپردازیم و تجلی غربت در اشـعار ایـن شـاعر مهجـور را مورد بررسی و تبیین قرار دهیم.

واژگان کلیدی:

وطن، غربت، طالب آملی.

طالب آملی در یک نگاه کلی

مسعود موسی‌پور

چکیده:
طالب آملی شاعری بسیار فرهیخته و اهل آمل است. او در نوجوانی طبع و استعداد سرشار و ذوق ادبی فراوانی برای سرودن داشته است. او در عصر صفویه می‌زیسته است. با اینکه عمر درازی در زندگانی نداشته است، توانسته مانند ستاره‌ای بر تارک ادبیات ایران بدرخشد.
در این مقاله ابتدا زندگی و طبع ادبی شاعر و شرایط عصر زندگی وی و سپس با شاره‌ای به انواع سبک‌های شعری، سبک شعری طالب اختصاراً مورد بررسی واقع شد.

واژگان کلیدی:
طالب آملی، زندگی، شرایط اجتماعی، شعر.

علویات در سروده‌های طالب آملی (بلبل آمل)

دکتر رضا مهدی‌زاده آری – فاطمه‌صغری عابدی فیروزجایی

چکیده:

علویات طالب آملی یکی از زیباترین بخش‌های سروده‌های شاعر است. وی ضمن ارادت خالصانه به حضرت امیر(ع) همواره خودش را خاک پای آن بزرگوار می‌داند و آرزو می‌کند خاک نجف را توتیای چشم خویش نماید و در قناعت او را عارفی می‌داند که مال و مقام و جاه دنیوی وی را از خدا دور نمی‌کند. در بلاغت سخنوری کم نظیر است، در شجاعت او را شاه خیبر و شیر گردون و اسدالله می‌نامد، در ولایت وی را ولی رسول الله و دوست دوستداران خالق یکتا و در قیامت او را شفیع انسان‌ها می‌داند و به همراه دیگر صفاتی چون کرامت، عدالت، دیانت و... وی را سرآ«د جهان معرفی می‌کند. همه‌ی این‌ها بیانگر آن است که شاعر به مذهب علوی خویش دل بسته است و سر سلسله خاندان امامت یعنی علی (ع) را چون گوهری تک می‌ستاید و در این ستایش آن حضرت را آرام بخش خویش در غربت دور از وطن می‌داند.

واژگان کلیدی:

علویات، طالب آملی، شعر.

طالب

تَشِ عشقِ ته سُوزمه رُوز وشُو — خواهوْنمه، دل دره تَش، چش مه بی‌خُو
چشِ برمه بَورده مه چشِ سُو — که بُونه بَوینم من ته گلِ رُو
ته که دَنی خشیء دل ر کُورمه — ته که دَنی خجیرِ گل ر کُورمه
سُونِ مَجنون بخد چرخِ تُو کمّه — ته که دَنی راهِ منزل ر کُورمه
برو بُو بَکشم مه یاسِ خش بُو — برو ته گل بَوُوش من ته گلِ بُو
اَناری دیم بَوینم ته گلِ رو — ته آفتابِ مُونا بَوی دلِ سُو
صوائی ته چمر دل ر دنه سُو — دنه سرخِ گل و هلاله‌ی بُو
شونم بووش مه دیم، بپره مه خو — آفتاب اشاک کنه شونم سوسو
مه دلِ چلچلا پَر بَکشیه پَر — هوای آملِ سَر بَکشیه سَر
نماشته سَر هنیشم زهره ته وَر — تمومِ غِصّه مه تن جا بُوره دَر
بهار که بموئه گیر مه تنه بُو — یادتهَ خَنِّه و ته چِش و ابرو
که بُونه هامجم ته وَر چلو کوه — یاد اُون قَدیما دل کَفنه سُو
بهاره ماه سَما کمّی من و ته — دس و لَینگِ حَنا کمّتی من و ته
آسمُون دل جا کمّی من و ته — شَمّی درد دَوا کمّی من و ته
برومه یار که امشو یار بئیرم — گلرد و کَرسَنگِ بار بَئیرم
گلرد و کَرسنگِ دَشت ووشه — سراغِ شِته چلاوی یار بَئیرم
ته وسّه اَنّه بَیّه مه دل — اسیر چی و چَنّه بَیّه مه دل
زهره یادِ تته و یادِ شه منزل — اَتّته نَاخُونِ اَنّه بَیّه مه دل
فلک چیسه مه دل ر خون هاکردی — غمِ دنیا ر مه مهمون هاکردی
چی خش بیمی من و زهره زَری خال — مرهَ غَریبِ هندسّون هاکردی

اینجه تا جانِ آمل خله راهه　　دشمنِ کمین دَره ورگِ سیاهه
سیو تَلی بَهیته مه قواره　　سیو اَبر هوا مه شب کلاهه
غیرِ آمل هیچ جا ره دل نَومّه　　تلا بُو غَریبِ خاک دل نَومّه
بی‌زهره دنیا ره کل نویمه　　شه دل ر خِرابِ منزل نَومّه
مه سه سخته زهره ته جا جدائی　　مره باور نَوونه بی‌وفایی
یار غصّه‌دارمه شُو تا صوائی　　دل درد و غریبی دیم بچائی
بَزْن سه و ارِبَپته مه دل　　آهنگرِ کُوره ره مُونه مه دل
نخوامه دَیَن و نخارِ منزل　　مه تن راه شُونه و بَمرده مه دل
اَشون تا صوائی بیمه ته راهدار　　مه اَرمُون به بَوینم ته رو ریار
سیو اَبر نهشته بَوینم یا　　خدایا مه وسه ماه ره در بیار

حشمت‌اله ایاز آملی (بهزاد)

زبان حال زهره

اَلان چَـن وقتـه مـن بـی‌خُو بَهیمه
بَسـوتـه دل دارْمـه ویشارمه هَر شُو
نمـاشـون کـه اِنه تـه چـش بـرامـه
تـه کـه دَنـی طالب جان بی صدامه
بُـورم آسمـون و هُـو بَکشـم هُـو
صحـرا بُورم سَـرگـردون سـونِ آهـو
کجـکِ خُـو هـاکنّـه خُـو بـدیمه خُو
چـه خـوارِ خُـو بیـه دل اِموئه سُو
طالب بُوردی غـریبـی نایمـه خـوَر
مـره شـی بـدانـته بـته خـاطـرِ زَر
خـورده مـارِّ بَـتوین چیکار هاکـرده
مـه طـالـبِّ فـراری یـار هـاکـرده
جـتـانِ طـالـب بَـهیـه زرد و نخـار
گمـونِ کنـه طـالـب، دُونسّمـه کـار
طـالـب جـتان تـه جا بی‌خوَر نَووُشم
خـوارِ دَیِّـن مـن و تـه آرزو بـه
بهـار هـلالـته چیمّـه بـرو مه وَر
چلـچلا جیک جیک هاکن پَربَکش پَر
شُـومـه اوی دَریـم ماهتیء همـرا
بـتی‌وَفـایـی سَـریتـه کهنـه دنیّـا

سُـونِ لـیـلـی دلِ سَـر تُـو بَـهـیـمـه
هَـرازِ وَر هـمـدمِ اوُ بَـهـیـمـه
راه ره پـمـه تـه وسّـه آه و وامـه
بـرو بَـمـردمـه ته خـاطـر خـوامـه
جـان طالـب تسـه بَیـرم چـشِ خُـو
یـا کـه مـاهـی بَـوّم گـوم بَـوّم دریـو
مـه دل آروم نـاشتـه تَجستـه دریُـو
مـره تـرسِ دبـاره نَشُـو اِم خُـو
خـواهُـونـی دل دره، دَرد دارمه شه سَر
اِسـا داغِ خـواهُـونـی، خُون چشِ وَر
صَـد مـن غصّـه مـه دوشِ بـار هـاکـرده
اَسیـرِ غـریـبِ دیـار هـاکـرده
طالـب نَـوْنـه بیـه خـورده مارِ کـار
زهـره بـی‌وَفـا بَیّـه نتخـوانـه یـار
تـره بـه بَکشـم تـه وَر دَوُوشـتم
ته سایـه دَووُشـم پَـرپَـر نَـتوُوشـم
سال و ماهی مـه وَر سَـر بَـزنـی سَـر
تـه نـی ای دلِ سَـر غَـم زَنّـه لَپَّـر
چَـرخِ تُـوکمّـه مـن تَمـومِ دریـا
شُـومـه طـالـبِ وَر اوُن سـرِ دنیـا

حشمت‌اله ایاز آملی (بهزاد)